POMPEO GHERARDI

DELLA VITA E DELLE OPERE

DI

RAFFAELLO SANZIO

DA URBINO

URBINO
COI TIPI DI SAVINO ROCCHETTI E C.

1874

A FANO

MIA PATRIA

CON ANIMO REVERENTE AFFETTUOSO

CONSACRO

MDCCCLXXIV

I.

Proemio.

Di Raffaello, il più splendido Genio dell' Arte moderna scrissero stranieri dottissimi, e le opere loro sono invidiabili per l' erudizione, per la critica, per l' esattezza. Studj, ricerche, confronti, viaggi, nulla risparmiarono per raggiungere lo scopo e dare una storia completa, ordinata e veridica del grande Urbinate. In Italia si hanno biografie numerose, articoli, elogi, panegirici molti del sommo Pittore, ma un lavoro serio da reggere al paragone con quelli germanici, non lo abbiamo; e in questa, come in altre cose, dobbiam prendere lezione dagli stranieri, più filosofi, più pazienti, più perseveranti di noi negli studj utili e maschi. È un fatto che gl' Italiani pieni di quella virtù creatrice, da cui emana il fare sintetico, sogliono poco lavorare analiticamente intorno ad opere gravi, le quali possono riescir durevoli solamente allora che sian frutto della tenace insistenza dell' animo e della mente. La dote che spesso loro difetta è la longanimità, ed oggi, più che sempre, la leggerezza va penetrando nella repubblica delle lettere, onde a ragione il Gioberti ebbe a scrivere che » nessuna età » fu così corriva e impaziente come la nostra, e l' impa- » zienza è nemica mortale del sapere. Si stima che uno » possa diventare artefice, poeta, scrittore, filosofo eccel- » lente in un batter d' occhio, senza pensarci, e con po- » chissima fatica; tantochè questo potrebbe chiamarsi il » secolo degli improvvisatori. » Intorno a Raffaello la maggior parte degli scritti pubblicati in Italia rivelano la poca

diligenza nelle ricerche storiche e la molta fretta nel dire e nel giudicare: per cui non a torto il Passavant ebbe a scrivere che le numerose biografie dell' Urbinate, composte dopo Giorgio Vasari, sono ben lungi da quell' interesse che nell' attuale stato delle nostre aspirazioni e del nostro sapere universalmente si cerca. In esse non appariscono quegli studj profondi, quella critica saggia ed indipendente per cui si ravvivano e si rinnuovano gli avvenimenti passati. Non serie ricerche, non rivelazioni importanti. Prima d' incominciare, questo ci par luogo opportuno per fare sommariamente parola degli Autori che hanno scritto intorno a Raffaello. —

Il primo a parlarne fu Giorgio Vasari pittore, architetto e scrittore di cose d' Arte che nel 1550 pubblicò la *Vita dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*; ma ne parlò con una certa riservatezza, parteggiando per Michelangelo, ed ebbe il torto di mal giudicare, senza conoscerli, i dipinti di Giovan Santi. — Nelle varie edizioni che si succedettero di quest' Opera, cominciando da quella del Bottari edita in Roma nel 1759 fino all' altra stampata a Firenze in 12 volumi nel 1846, furono fatte di molte rettificazioni ed aggiunte.

Nel 1790 fu pubblicata in Roma una *Vita inedita del Sanzio, illustrata con note da Angelo Comolli.* Tale lavoro, senza le note assai dotte dello stesso Comolli, sarebbe passato in dimenticanza, come una meschina riproduzione delle cose già dette dall' Aretino.

Luigi Lanzi nella sua *Storia pittorica d' Italia* stampata nel 1809 a Bassano seguì pure le traccie del *Vasari* e del *Bottari*, senza dir novità.

Molte pagine consacrò a Raffaello *Giovanni Rossini* nella *Storia della pittura Italiana*, tentando di darne più estese notizie; ma cadde in parecchi giudizi inesatti.

Al padre *Luigi Pungileoni* che scrisse gli elogi storici di Giovanni Santi e di Raffaello (1812-1829-1831) dobbiamo le prime notizie documentate sulla famiglia del gran Pittore, e intorno alla di lui giovinezza. —

Un libro assai interessante e istruttivo è *l'Istoria della vita e delle opere di Raffaello* di *Quatremere de Quincy* stampata a Parigi nel 1824; e ripubblicata in Italia dal Longhena nel 1826, con aggiunte di notizie, di documenti, di note utilissime e di un catalogo di tutti i lavori del Sanzio. La critica non è sempre giusta, i pareri sulle opere non sono sempre accettabili, ma è il primo lavoro un po' vasto che si lesse intorno al sommo Pittore.

Nei nostri giorni meritano attenzione gli studj che sulle opere di Raffaello fece e stampò ne' giornali il *Prof. Davide Farabulini* romano; quanto ne scrissero nelle loro storie dell' Arte *Pietro Selvatico* e *Ferdinando Ranalli*; le stupende lezioni d' estetica dell' *Aleardi*, e gli elogi che per l' Accademia Raffaello ne scrissero il *Selvatico*, il *Tommaseo*, il *Zoncada*, il *Bernardi*, il *Ròndani*, il *Conti*, e il *Serpieri*.

Fra i gravi scrittori che si occuparono di Raffaello tengono posto assai distinto i Tedeschi; primo *H. H. Füszli* con la sua *Lettura intorno alla vita e alle opere di Raffaello Sanzio* (Zurigo 1815). Ci sono difetti gravi di critica, ma volta a volta si trovano notizie e pensieri degni di esser considerati.

Segue *E. F. Rumhor* l' autore delle *Ricerche italiane*, che il *Förster* chiama il vero fondatore della storia dell'Arte nostra. Esso parla dell' Urbinate con osservazioni ingegnose e filosofiche che risguardano il bello artistico, e dottamente ragiona sul graduato progresso dello stile del Sanzio; cose che lo fanno in parte scusabile degli erronei giudizi pronunciati sopra parecchie tavole dipinte da Raffaello.

Oppositore spesse volte del *Rumhor* è l' altro biografo di Raffaello *I.-D. Passavant* che nel 1839 stampava a Lipsia l' opera: *Raffaello d' Urbino e suo padre Giovanni Santi*, e trattò bene la penna come il pennello. Disegnando, copiando, viaggiando moltissimo, e facendo studj in tutte le pinacoteche, e ricerche negli archivi più celebrati d' Europa, potè formarsi un vero tesoro di notizie su cose d' Arte dai primi tempi fino al secolo nostro, e scrivere una vita di Raffaello che il Förster chiama *la più perfetta di quante*

ne furono scritte fin quì. A noi pure sembra questo del Passavant uno stupendo lavoro, e per le cose nuove che mette in campo, e per la fedeltà dell' ordine cronologico, e per le idee che va in linea d' arte svolgendo, particolarmente nello splendido capitolo ch' egli intitola — *del genio di Raffaello.* — V' ha chi lo appunta di troppa severità nei giudizi delle opere, qualche volta poco giustificata, ed è vero, ma da ciò non bisogna prendere argomento per denigrare la fama del Passavant, e il merito che nessuno potrebbe mai togliergli.

Un lavoro profondamente meditato è l' altro che pubblicava a Lipsia negli anni 1867-68 quell' illustre pensatore che è il Sig. *Ernesto Förster* di Monaco, col titolo *Raphael.* Quest' opera dà un nuovo ampliamento a tutto ciò che intorno all' artefice sommo fu scritto da quanti lo precedettero, ed è pregevole in sommo grado per l' ordine e la vastità della tessitura generale; per la dotta perspicacia dei generali concetti; per l' uso giudiziosissimo che ci si fa della storia; per la ricchezza delle cognizioni in fatto di arte; per la critica severa e imparziale, e per la copia di quella filosofica intelligenza, e di quel sentimento estetico, che sono la guida più sicura a entrare nello spirito e stimare la bellezza degli artistici componimenti.

Ora è un altro tedesco: *Arminio Grimm* che va scrivendo cose eruditissime e nuove su Raffaello, ma del vasto lavoro non fu pubblicato se non il primo volume, cosicchè non potremmo parlarne con la debita conoscenza di causa.

Agli autori fin quì citati sono da aggiungersene altri minori, nelle memorie dei quali sono pur cose pregevoli ed utili per la storia dell' arte e del Sanzio. *Carlo Clement* nel 1867 stampò buoni studj su *Michelangelo, Leonardo da Vinci e Raffaello*; nello stesso anno *A. F. Rio* pubblicava un volume col titolo: *Michelangelo e Raffaello* con un supplemento che tratta *della decadenza della* scuola romana; e dell' Urbinate parlarono contemporaneamente ai due sopranominati *I. A. Crowe* e *G. B. Cavalcaselle* nella loro storia della pittura Italiana. Il *Clement* ed il *Rio* guardano

al genio senza perdersi in descrizioni minute; ed entrambi, sebbene in diversa maniera, ragionano del tipo caratteristico di Raffaello, tanto sotto l' aspetto dell' arte, quanto sotto quello antropologico generale; stabilendo su tale fondamento il concetto critico delle opere di lui.

Il *Crowe e il Cavalcaselle*, il cui lavoro dal Förster è chiamato il più importante che ai nostri giorni sia venuto alla luce sulla storia dell' arte, parlando degli artisti che fiorirono in Toscana e nell' Umbria dal fine del secolo XV al principio del secolo XVI prendono occasione a ragionare del Sanzio e delle sue opere giovanili in ordine alle quali spesso si trovano in contrasto con le opinioni professate dagli scrittori stranieri. —

Come si vede da questo elenco torna vero quanto nel Proemio dicemmo: che cioè non sono italiani coloro che meglio ragionarono sulla vita e sulle opere dell' immortale Urbinate. —

Ora io volendo scrivere di Lui terrò buona e sicura strada seguendo le orme di tali maestri, che quasi tutto dissero quanto dire si poteva di Raffaello. Non farò cosa nuova ma cosa utile; e cercherò d' essere, più che mi sia possibile, chiaro, facile e breve, intendendo scrivere non per i dotti ma per il popolo. —

II.

Raffaello in patria. Suoi primi lavori.

Padre a Raffaello fu *Giovan Santi* che da Colbordolo, piccolo paese del nostro ducato, si trasferiva nel 1450 in Urbino dove più tardi condusse in moglie *Magia Ciarla* figlia di comodo negoziante che il giorno 6 Aprile del 1483 lo fece padre fortunatissimo di quel Grande di cui imprendiamo a scrivere la vita breve e gloriosa. E quì ci occorre dir subito che Giovanni oltre di essere ottimo padre-famiglia, cittadino egregio e scrittore di qualche merito, fu pittore valente, come lo attestano le di lui opere a fresco ed

a tempera, che sbugiardano, senza bisogno d'altro, i suoi detrattori, alla testa de' quali è *Giorgio Vasari,* scrittore, spesso per astio, spesso per invidia, e qualche volta per poca conoscenza delle cose o inesatto o maligno. Il Selvatico (cito fra i molti questo giudice venerato nelle cose di Arte) ne scrive così: *Giovanni fu un quattrocentista di considerevole merito, castigato bastevolmente nella forma, savio nel drappeggiare, giudizioso nel chiaroscuro, armonico nel colore.*

Dei primi anni vissuti da Raffaello poco o nulla sappiamo. Asserisce il marchese Maffei che il piccolo Santi apprendeva la lingua latina dal Venturini che in quel tempo era in Urbino dove fece stampare la sua grammatica: e che già in quell'idioma aveva dato lezioni a Michelangelo. Se ciò fosse stato, il futuro principe della pittura avrebbe fin da fanciullo sentito parlare del suo futuro rivale.

Il primo giorno d'agosto del 1494 fu l'ultimo della vita per Giovanni che morendo lasciò a tutore del caro fanciullo Bartolomeo suo fratello, non potendosi fidare di Bernardina di Pietro di Parte che aveva condotto in seconda moglie il 25 maggio del 1492, tipo, a quel che pare, di poca femminile affabilità.

Ma da chi *Raffaellino* avrà imparato i primi erudimenti dell'Arte? Senza dubbio dal padre. » Conosciuto che fu » (sono parole del *Vasari*) cominciò Giovanni a esercitar- » lo nella pittura, vedendolo a cotal arte molto inclinato e » di bellissimo ingegno; onde non passarono molti anni che » Raffaello, ancor fanciullo, gli fu di grande ajuto in molte » opere che Egli fece nello stato di Urbino. » — Sappiamo eziandio che in quei giorni dipingevano in Urbino *Pietro Signorelli,* e *Timoteo Viti* Urbinate, distinto allievo del Francia. Sappiamo pure che quì vivevano allora *Baccio Pontelli, Bramante* e *fra Luca Pacciolo* architetti e matematici di gran vaglia. Certo si è che a 12 anni dovette il fanciullo dar prova di molto ingegno e suscitare speranze in famiglia, perchè troviamo che tanto il tutore *Bartolomeo,* quanto l'avo *Simone Ciarla,* si occuparono con gran cura

nel trovargli fuori di Urbino un'egregio maestro. Nè ad essi mancava modo, perciocchè la città nostra, in grazia della splendida, valorosa e dotta corte de' suoi buoni principi, era sempre in relazione con tutto il resto d'Italia. Fiorivano allora *Andrea Mantegna* tanto lodato da *Giovan-Santi* nella sua *Cronaca rimata* (1); il Bolognese *Francesco Francia* amico di *Timoteo Viti;* il Veneto *Giovan Bellini* capo d'una scuola rinomatissima; e *Pietro Vannucci,* detto *il Perugino,* di Città della Pieve, ricordato pure dal Santi in questa terzina:

Due giovan' par d'etate e par d'amori
Leonardo da Vinci e 'l Perusino
Pier di Pieve che son divin Pittori.

A questo buono e bravo Artista, fu circa il 1495 affidato il nostro Raffaello.

Molta luce sui primi passi fatti dal Sanzio nell'Arte ci porgeva di questi giorni il chiarissimo Sig. Prof. *David Farabulini,* il quale con nuovi studj, tenuti in assai pregio dai dotti, ragionò sopra alcuni dipinti che il fanciullo eseguiva sotto il magistero e la guida del padre, o escito appena dalla sua direzione. Non è fuori d'opera sfiorare il dotto lavoro dello scrittore Romano, principalmente perchè si tratta di pitture che gli artisti e gli storici ricercarono e desiderarono invano fino al presente, e che riempiono una lacuna, mostrando quali fossero i buoni principj ricevuti dalla scuola paterna, e come dipingesse fin dal primo Periodo della sua vita meravigliosa. Ed è bene si sappia come nelle idee del Prof. Farabulini convengano giudici gravissimi, parecchi Artisti come il *Minardi;* altri eruditissimi come il *Selvatico,* il *Giordani* e il *Conte Carlo della Porta* che il Selvatico stesso chiama uno dei migliori critici che siano in Italia, massime in quanto si appartiene ai dipinti di Raffaello, de' quali acquistava una singolar perizia con sottili e

(1) È un lavoro, direi *biografico,* in terza rima che si conserva nella Biblioteca del Vaticano, fra i Codici Ottoboniani, sotto il numero 1305. È scritto su 224 pagine in foglio, e sono 23 libri, divisi in tre parti, e queste in 99 capitoli.

continui paragoni e con istudj veramente profondi. A questo competentissimo giudice si deve anzi la gloria d'avere scoperto tali preziose reliquie d'arte, dal Professore Romano così bene illustrate, di alcune delle quali egli parlava con sicurezza fino dal 1856, promettendo con sua lettera *che una bella memoria sui nuovi dipinti dell'Arte sarebbe comparsa nella edizione del Vasari cominciatasi allora a pubblicare per cura del Sig. Antonio Zotti fiorentino,* cui la morte non permise di mettere in atto il buon desiderio.

I dipinti sono di sacro soggetto e sono tre: *San Crescentino* = *Lo Sposalizio di Santa Catterina* e *La Madonna del Trono.* Tale ordine domandano i dipinti medesimi, giacchè essendo tutti, meno il terzo, della primissima maniera, che diremo *paterna,* si rende facile il conoscere a chi ben li consideri, quale dal Sanzio fosse in prima condotto, e quale da poi; e sebbene in tutti apparisca la stessa mano, nell'uno però si rivela più timida, nell'altro più franca; in questo è artificio men vago e sottile, in quello maggior perfezione di forma e di colorito. Si scorge insomma (copio le parole del Prof. *Farabulini)* il piccolo Raffaello, il quale con quella cara indole mirabilmente acconcia a giovarsi degli esempi e degli ammonimenti paterni, lavora con amore, diligenza e profitto, e nell'arte prediletta va progredendo l'un di più che l'altro, guidato miracolosamente dal genio del buono e del bello.

Sopra una tavoletta larga 22 centimetri ed alta 28, conservata assai bene, vedesi dipinto un giovane e robusto guerriero corazzato all'antica, che da sopra bianco e ardito cavallo ha vibrato la lancia contro un'orribile drago che con larghe ali infocate, con la coda lunghissima, in parte aggruppata e in parte lanciata in aria, si contorce ferito e leva la testa, e vibra la lingua, spalancando le fauci fra le quali si configge la lancia. Il guerriero ha bellissimo aspetto, con bianda la chioma che per l'elmo rilucente ancor meglio risalta, e sopra le spalle un largo manto di color rosso-fiamma agitato dal vento. Ed è pure stupendo il cavallo, nobilmente bardato, che innanzi alla mala bestia s'in-

ferocisce e s'impenna. Il fondo della tavola nella parte superiore è tutto dorato, e la scena si svolge ai piedi di un verdissimo colle sulla cui cima torreggia un antico castello. Vicino a questo, proprio sul ciglio del poggio, è una piccola figura in veste purpurea che devotamente inginocchiata sta guardando la lotta, e pare aspetti che pel trionfo dell'ardito cavaliere, il suo paese sia liberato da quel molesto nemico. Taluni ravvisano in questo guerriero *S. Giorgio*, soggetto trattato in seguito dall'Urbinate, ma i più lo dicono un *S. Crescentino* patrono di Urbino e di Città di Castello, anche secondo l'opinione mostrata da Mons. Magri nelle sue memorie storiche Tifernati.

Esaminando il quadretto, appare innanzi tutto mirabile l'invenzione, poi la maniera di comporre con quelle movenze difficilissime che meglio non si potrebbero rendere. Il guerriero, il cavallo, il drago e la piccola figura orante, formano un'azione così gradevole, così animata, da far subito intendere a chi la guarda, essere quell'opera di un pittore di molto ingegno. Era però un fanciullo che lavorava e ben lo si scorge dalla mancanza di giusto e convenevole disegno; dalle forme diffettose, perchè condotte fuori del vero e senza studio di notomìa; nonchè dalla nessuna conoscenza delle regole di prospettiva. Raffaello tenne sempre carissimo questo primo concetto, e chi guardi il *S. Michele* e il *San Giorgio* che si trovano nel Louvre a Parigi, s'avvede subito che sono esse ripetizioni corrette, migliorate e ingrandite della tavoletta che abbiamo descritto.

Presso questo suol esser collocato l'altro dipinto: *Lo Sposalizio di Santa Catterina;* in figura di semicerchio, 32 centimetri largo ed alto 33. Havvi la Vergine maestosamente seduta che con la mano diritta prende il braccio di S. Catterina posta ginocchioni alla destra, per avvicinarlo al Redentore che le siede nel grembo e sta in atto di porre in dito alla santa giovinetta l'anello. I biondi capelli della Vergine sono coperti d'un candido velo, la veste è vermiglia, il manto celeste. — Cinge il capo del Bambino un aureola lucente, e un leggero panno di color oroceo lo co-

pre. La santa è vestita di stoffa verde con sopra un manto maestoso e purpureo. Ha sulla fronte un diadema tempestato di gemme, e le chiome dorate, lunghissime le si veggono sparse sugli omeri. Genuflessa in modo soavemente modesto, appoggia la sinistra mano sulla ruota, in segno del subìto martirio. In basso alla tavola spiccano due angeletti, uno per ciascun lato, con nelle mani piccoli vasi con gigli e con rose, simboli della purità e dell'amore. Altri due Angeli si veggono agli angoli del quadretto che ha il fondo d'oro, e a piedi di esso, in lettere di quel tempo uno scritto che dice: *Ave Maria gratia plena.* — Anche quì si scorge la mano timida ed inesperta, la poca o niente risoluta maniera nel dipingere. Salvo poche e leggerissime mutazioni, ci si vede la stessa pratica di pennello che è nel S. Crescentino, gli stessi artificiosi ripieghi per vincere le difdifficoltà dell'ombrare e del colorire. Ma l'invenzione non meno che il componimento è ammirabile. Quanta delicatezza e qual grazia è nella Vergine e nel Bambino intenti a glorificare la martire loro; quanta allegrezza vereconda in quest'ultima nel vedersi consacrata sposa da Dio medesimo, alla presenza degli Angeli e della loro Regina! — Questo lavoro apertamente dimostra come Raffaello, fin da fanciullo, sapesse esprimere gli affetti più delicati. In tale composizione, il nobile e leggiadro concetto è tutto suo, ispirato dal sentimento, imitato dalla natura. — Ora diciamo le considerazioni che indussero i giudici dell'Arte ad affermare essere anche questo un lavoro di Raffaello.

Di molta importanza, nel nostro caso, sono què medesimi vaselli di fiori che presentano gli Angeli. Hanno essi forma di ampolle o di bocche, quali si usavano in terra cotta o di vetro ai tempi di Raffaello; e quali da esso si trovano ridipinti nel Cenacolo di S. Onofrio in Firenze. Ma ciò sarebbe ben poco, qualora questo mistico Sposalizio non apparisse lavoro dell'Urbinate, sia per alcuni particolari di esecuzione, sia pel paragone fattone con altri dipinti, sia anche per tutti gl'indizi che ne porge la critica. Il Sig. Farabulini fa notare come la maniera quì tenuta dal

piccolo Artista, sia quella del *Beato Angelico* e di *Gentile da Fabriano* i quali costumavano dipingere su fondo d'oro segnando con ago, a mò di graffito, i contorni delle figure; come la Vergine e i due Angeletti a mezza figura, siano somigliantissimi a quelli dipinti a fresco da Giovan Santi nella Capella Tiranni in S. Francesco di Cagli; come le opere di Gentile ch'egli vide e studiò a Fabriano lo allettassero mirabilmente, e così da imitarne (come un fanciullo poteva fare) le movenze, i costumi, le pieghe, le tinte. Oltre a tutte queste considerazioni si scorgono nel dipinto le tre lettere R. S. V. (Raphael — Santius — Vrbinas) importantissima cifra usata poi sempre dal Sanzio.

Viene terzo *la Madonna del Trono*, quadro di maggiore grandezza. È pittura molto importante e benissimo conservata. La Vergine sieduta in trono, con in grembo il divino Figliuolo, è circondata da quattro Santi, protettori della Principesca casa di Urbino: S. Francesco di Assisi, S. Antonio da Padova, S. Ubaldo e S. Federico. Il fondo del quadro non è in oro, ma si veggono terra e cielo, con un aria serena e tranquilla; alcune collinette in lontananza, e quì e colà piccole piante di varia natura. — Cito le parole dello stesso Farabulini: La Vergine ha un vestito di drappo rosso, che solo al petto ed ai piedi si mostra, essendo ella coperta da un manto amplissimo, di colore ceruleo, che le discende dalla testa, si chiude al seno con un ricchissimo fermaglio di gemme in oro legate, ed è guernito ai lembi di ricami messi in oro finissimi. Ella e rivolta un poco a sinistra di chi guarda, e sostiene colla man manca il Bambino ignudo, che, mentre stende la sua destra al collo della madre, sorregge colla sinistra il mondo. Gli scende sul petto un monile, a cui è sospesa una vaghissima crocellina, tutta di perle: ha il nimbo d'oro, come Maria. Figlio bellissimo di madre giovinetta; da che ella mostrasi formosissima e delicatissima donzella di circa diciotto anni: capelli d'oro, occhi azzurri; amabilmente modesta, atteggiata di pietosi affetti, assorta in alti e gravi pensieri. Tiene la destra mano alquanto levata e stesa sul petto; e

mentre così se ne sta in sè medesima, e molto pensierosa, cogli occhi umilmente abbassati, mostra di avere gran fiducia in Dio, con piena rassegnazione di volontà ai decreti di lui.

Vicino al trono di Maria dalla sinistra, stanno S. Ubaldo e S. Antonio, quegli vestito in pontificale, con mitra preziosa, e ricco ammanto broccato d'oro, e col pastorale nella destra, è molto venerabile in vista, anche per la barba e i capelli canuti: questi, d'aspetto assai giovanile, con un cuore nella man destra circondato da fiamme, simbolo della carità, rivolto a' riguardanti quasi in atto d'invitarli ad amare il Salvatore, ha un libro nella manca, indosso un umile vestimento, sandali ai piedi. Alla destra è S. Francesco, che con viso ed occhi infiammati d'amore contempla Gesù, tenendosi la sinistra sul petto, in aria d'umiltà soavissima; ha rasi i capelli, salvo pochi che gli fan la corona; rada la barba di color biondo; poverissimo l'abito e scuro, non punto diverso da quello di Antonio, discordevole affatto dalle tonache che portano oggi i frati de' tre Ordini, che lo venerano lor patriarca. Dappresso al Serafico è S. Federico, giovanissimo fanciulletto, splendente della più amabile gentilezza e venustà che si possa pensare: è la figura più considerata ed ammirabile, e non prima la vedi, che ti sembra di ravvisare il garzonetto Raffaello.

Ci sia lecito dir liberamente il nostro pensiero. In queste figure, che tutte han l'aureola, è cosa più che credibilissima che il Sanzio intendesse di rappresentare i santi patroni della casa d'Urbino, il cui nome portarono i primi quattro duchi, da noi altrove menzionati, cioè nel S. Antonio, nel S. Federico, nel S. Ubaldo, nel S. Francesco, volesse figurare Oddo Antonio, Federico da Montefeltro, Guido Ubaldo, Francesco Maria.

È indubitato che nella giovanissima figura di S. Federico Raffaello ritrasse se stesso. Tutti i puerili e delicati lineamenti del viso di questa cara figura raggiante di schietta e verginale bellezza, ci rammentano in modo meraviglioso l'angelica fisonomia di Raffaello giovane, quale il vediamo in tanti suoi ritratti, che facilmente si potrebbero a questo

paragonare. Di questo Ritratto debbono far gran conto gli storici dell'Arte e del Sanzio, e tenerlo fra' primi e più importanti, perciocchè esso è l'unico o il più bello che si conosca della sua fanciullezza.

Fra gli altri argomenti che s'andranno accennando, pe' quali possiamo esser certi che questa sia pittura dell'Urbinate, citiamo subito la tazza che viene tenuta dal bellissimo fanciulletto S. Federico; e la citiamo perchè Raffaello in un suo dipinto che si conserva nella Pinacoteca Vaticana, fece pure il suo Ritratto, e il fece ponendosi in mano, quasi con la stessa movenza, una tazza di similissima foggia. — Ma esaminiamo l'intera composizione e avremo favorevoli altri argomenti gravissimi pel giudizio dell'opera.

La Madonna del Trono segna il primo passo dal fare infantile a quella più perfetta maniera che i Biografi chiamano Peruginesca. Le figure non ci si presentano più ordinate sopra una sola linea, secondo il costume degli antichi pittori; e il concetto sublime viene espresso con dignità e con decoro, e si scosta dal far comune dell'epoca. C'è vita, affetto, espressione; c'è più studio del vero, più ricco è il comporre, più leggiadro l'ornare, meno tagliati e più pieni sono i contorni, i colori più armonici e più ragionevoli, più spiccato il rilievo, più notevoli le ombre, più vere le estremità, e il tipo delle teste più puro e leggiadro.

Chi ha veduto i suoi famosi e finitissimi stendardi, che sono in Città di Castello, e volesse confrontare la testa del S. Sebastiano con queste, non potrebbe fare che non vi scorgesse apertissimamente lo stesso tipo, gli stessi contorni, lo stesso autore; se non se in quanto là è più corretto stile e più ricco, che non in questo quadro perchè fatto assai prima. Se poi si paragoni questa Vergine a quella dello Sposalizio di S. Caterina, si trova che le rende somiglianza della foggia del vestire, del colore, e specialmente della faccia; onde è chiaro che Raffaello in questo volto, benchè nel carattere e nelle forme nulla ancora sapesse rappresentare di quell'ideale che aggiunse e mostrò di poi mirabilissimamente, tuttavia mise tutto l'ingegno suo, argomentandosi

di perfezionare come potesse la fisonomia stessa che aveva dato alla Vergine nel quadretto dello Sposalizio, la quale, com'è detto, per ogni maniera è somigliantissima a questa. Non accade notar qui particolarmente la forma più corretta del disegnare. Fu già avvertito come Giovanni, volendo mettere il figliuolo in quella via, che mena dritto alla vera perfezione dell'arte, ponesse opera massimamente ad ammaestrarlo nel disegno; e con quanta felicità vi riuscisse, ne diè bellissimo testimonio il Perugino come prima accolse alla sua scuola il fanciullo: dacchè egli, appunto perchè vide quanto già avesse appreso sotto il padre, e perchè specialmente, coi suoi modi e costumi, » vide la maniera del disegnare, ne fe' quel giudizio (così il Vasari) che poi il tempo dimostrò verissimo con gli effetti. »

Se poi mi fosse chiesto, (prosegue lo scrittore romano) quali figure sieno più maestrevolmente condotte e più sottilmente finite, non sarei dubbio a rispondere che son due: la Vergine e il S. Federico, ossia Raffaello nostro, come s'è detto; nel quale è anche maggior artificio che nella Madonna. In amendue, per un'esecuzione molto finita e studiata, spiccano scelte forme, bei contorni, buon rilievo, con una peculiar vaghezza e calore di tinte. I loro panni hanno un rosso assai più acceso e bello che quel degli altri: avendo poi Raffaello, massime nel suo ritratto, usato su' panni ed altri accessorii quasi il color verde dell'erba, la freschezza delle carni apparisce meglio, e la lor tinta per contrasto par quasi più calda e più rosea. Le altre figure de' tre Santi non possono contender per esattezza e leggiadria di proporzioni, nè per altri pregi, con queste due, le quali, segnatamente nella bellezza de' volti, le passano tutte di gran lunga, essendo condotte con una straordinaria facilità e prontezza di mano, tanto che potrebbesi affermare, esser quasi della maniera che Raffaello alcun poco conservò eziandio come fu uscito dalla scuola del Padre. Infatti nel suo Cenacolo di S. Onofrio a Firenze, le teste sì piene di grazia e gentilezza che veggonsi dentro a varii dischi (i quali con vario ornato abbelliscono di tanto in tanto la cornice ond'è attorniata

tutta quella esimia pittura) non pure arieggiano a queste due della Vergine e del S. Federico, ma hanno anzi lo stesso tipo, lo stesso modo di disegno, lo stesso artificio d'esecuzione.

Una quarta tavoletta rappresentante *La Vergine col Bambino* viene pure citata dal Prof. Farabulini, ma non è che una composizione bene abbozzata e solo in piccola parte finita; un disegno che l'autore cominciò a colorire e poi tralasciò; un lavoro che comincia a rivelare tutto il metodo della scuola Peruginesca, cosicchè non è da porsi fra le tavole che descrivemmo e che formano le primizie pittoriche del nostro Sanzio, sì che dovrebbe dirsi essere quattro e non tre, le maniere da lui seguite: l'Urbinate, la Perugiginesca, la Fiorentina e la Romana.

Fatte così conoscere le nuove e importanti notizie date dal Farabulini su queste, chiamiamole poesie dell'uomo che poi dipinse tanti sublimi poemi, rechiamoci col nostro Raffaello a Perugia.

III.

Raffaello discepolo del Perugino

Pietro Vannucci si trovava in quel tempo al culmine della gloria e i di lui dipinti erano stimati meravigliosi, tanto per la rara espressione degli affetti, come pel naturale ed energico colorito. La sua scuola era una delle più numerose d'Italia, e quando Raffaello vi giunse, la frequentavano *Andrea di Luigi d'Assisi*, sopranomato *l'Ingegno; Bernardino di Betto* conosciuto col nome di *Pinturicchio; Tiberio d'Assisi;* lo *Spagna* ed altri parecchi di minor fama. Presto l'Urbiuate superò tutti, e si legò in amicizia più intima con *Domenico di Paride Alfani* perugino; con *Gaudenzio Ferrari* da Valduggia e col suo concittadino *Girolamo Genga.* Con questi lavorava e si accompagnava di preferenza.

Gli storici del Sanzio citano come una delle prime opere dell'Urbinate, scolaro del Perugino, quel *Gesù fanciullo in atto di accarezzare il piccolo S. Giovanni,* che ammirasi

anche oggi in Perugia, e che nel 1871 fu per buona sorte ricuperato dalle mani di chi lo aveva tolto dalla Chiesa di San Pietro Maggiore. In questa tavoletta si vede il discepolo che copia esattamente il maestro, cosa che apparisce pure nei disegni a penna dei profeti *David ed Isaia,* e *di S. Sebastiano* che si conservano nell'Accademia di Venezia. È in quello rappresentante un *San Martino a cavallo* ch'egli dette il primo esperimento di sua invenzione.

Il progresso dell'ingegno fu rapido, e la facilità del dipingere appare meravigliosa così, che il Vannucci lo mise a parte dei propri lavori, fra' quali è quella Resurrezione di Cristo che prima possedettero i Francescani di Perugia e che ora è al Vaticano.

Nuove discordie di famiglia lo richiamarono in Urbino nel 1499, dove pochissimo si trattenne, e non si sa che avesse ordinazioni, nè le avrebbe forse potute avere in quei momenti di pubblica miseria, in cui si accumulava danaro per liberare Guidobaldo fatto prigioniero dagli inimici.

Secondo le notizie fornite dal Lanzi, un'ordinazione gli venne nel 1500 da Città di Castello, dove si recò da Perugia. Esatte o no che siano le cose narrate da questo scrittore, è un fatto che il *Gonfalone eseguito per la Chiesa della Trinità* di Castello, e il *Cristo in Croce* della Galleria del Cardinale Fesch (ora esistente nella Galleria Vard a Londra) sono fra le primissime opere dell'Urbinate. Nel Gonfalone è dipinta da un lato *la Trinità,* dall'altro *la creazione dell'uomo;* nella tavola del Cristo si veggono: *la Vergine, S. Giovanni, S. Maria Maddalena* e *S. Girolamo.* Ambedue le opere a prima vista si direbbero del Perugino, ma considerandole bene ci si trova più corretto il disegno, l'espressione delle teste più spirituale, e una più delicata osservazione della natura; cose che meglio appariscono nel quadro dell'*Incoronazione della Vergine* che si ammira nel Vaticano; e in quella stupenda *Madonna del Libro* che il proprietario *conte Scipione Conestabile,* vendeva nel 1871 all'Imperatrice di Russia per la somma di 330,000 franchi, somma che in più ristretta misura, non valsero a trovare

nè il Governo, nè la Città di Perugia cui si sarebbe data sempre la preferenza. È questa *Madonnina del Libro* un gioiello che basta a mostrare il valore artistico del Sanzio ventenne.

IV.

Raffaello a Siena - a Città di Castello - in Urbino.

Dopo essere stato a Siena col Pinturicchio e di avervi disegnato il gruppo in marmo delle Grazie che è nella libreria della Cattedrale (lo stupendo disegno si conserva a Venezia) rivide il maestro a Perugia per subito ritornare (1504) a Città di Castello. Qui dipinse per la Chiesa dei Francescani, *lo Sposalizio della Vergine*, or posseduto dalla Galleria milanese di Brera. È una imitazione dello stesso argomento assai bene trattato nel 1495 da Pietro per la Cattedrale di Perugia; ma una imitazione felice tanto da vincere in merito l'opera del maestro; e la vinse per la bellezza delle forme, per la verità dell'espressione e per il modo con cui vengono trattate l'architettura e la prospettiva. Dell'epoca stessa è la mezza figura del *San Sebastiano* che gelosamente conserva il conte Lecchi da Bergamo e che racchiude gli stessi pregi dello Sposalizio.

Mentre Raffaello stava compiendo il suo quadro si parlava molto di Urbino. Alessandro VI era morto; era morto l'iniquo Cesare Borgia, e Guidobaldo, creato da Pio III Gonfaloniere di Santa Chiesa, reggeva felicemente le sorti del suo Ducato che ne festeggiava il ritorno. Il giovane Sanzio volle anch'esso dividere la gioia della sua patria e la rivide in quel medesimo anno (1504). Il Duca lo accolse con grande amorevolezza, e sarebbe stata fortuna per noi incomparabile, se l'artista avesse trovato il suo principe ricco. Lo trovò povero e non potè avere che povere commissioni. Dipinse per lui *un Cristo nell' Orto* che s'ignora ove sia, e *il San Giorgio* col *San Michele* che sono al *Louvre* di Parigi, tre piccole ma preziosissime tavole, dove prevale sem-

pre la maniera Peruginesca sebbene perfezionata ognor più nella immaginativa, nel colore, nell'esecuzione. Parecchi disegni rimangono di quel tempo, ed uno ne ha pure Venezia, rappresentante un castello montuoso, circondato dall'acqua. Nessun dubbio che sia cosa di Raffaello, ma non può essere certamente la città di Urbino, in cui già era fabbricato il palazzo con le sue torri che fronteggiano la via dei Capuccini; e che non ebbe mai un fiume che ne bagni le falde, siccome dal disegno apparisce. Io non so come e su quali dati il Passavant lo dica; *Vue (prise du chemin des Capucins et dessinèe à la plume) de la ville d' Urbino, avec una partie du château et de l' ancienne cathèdrale.*

Alla Corte di Guidobaldo il Sanzio conobbe parecchi personaggi, fra' quali *Achille de Grassi* Bolognese, vescovo di Pesaro che gli commise un Annunziazione, quadro che fu eseguito più tardi; ed ivi s' innamorò di Firenze, tanto ne sentiva dir di bene, e tanto si ragionava da tutti di Leonardo da Vinci e delle sue opere. Era il genio che cominciava il suo grande lavoro in quella mente e in quell'anima, e voleva opere stupende da contemplare, e un campo d' azione più ricco, più vitale, più vasto.

V.

Raffaello a Firenze — Il Cenacolo di S. Onofrio.

La buona e brava Giovanna Feltria sorella di Guidobaldo duca d' Urbino moglie di Giovanni della Rovere Duca di Sora e Prefetto di Roma, la quale in ogni occasione favoriva i buoni ingegni ed i buoni studi, raccomandò il giovane artista al celebre Gonfaloniere di Firenze Pietro Soderini con la lettera che qui riportiamo:

MAGNIFICE AC EXCELSE DOMINE
TAMQUAM PATER OBSERVANDISSIME

Sarà lo esebitore di questa Raffaele pittore da Urbino, il quale avendo buono ingegno nel suo esercizio, ha deli-

berato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare. E perchè il padre fu molto virtuoso, mio affezionato, e così il figliuolo discreto e gentile, per ogni rispetto io lo amo sommamente, e desidero che egli venga a buona perfezione; però lo raccomando alla S. V. strettamente, quanto più posso; pregandola per amor mio, che in ogni suo occorrenza le piaccia prestargli ogni aiuto e favore, che tutti quelli piaceri, e comodi che riceverà da V. S. li riputerò a me propria, e le avrò da quella per cosa gratissima, alla quale mi raccomando, ed offero.

Urbini prima octobris 1504

Joanna Feltria de Ruvere.
Ducissa Sorae et Urbis Praefectissa

Questa lettera, bene scrisse il Zoncada, rimarrà esempio di culto ingegno e di squisito sentire; come il fatto in se stesso resta a prova della instabilità delle cose umane. È lo stesso Zoncada che osserva: » non passeranno otto » anni e l'eccelso e magnifico signore, come la lettera chia- » ma il Soderini, cacciato dalle patrie mura a furore di po- » polo, andrà esule in terra quasi di turchi, e vecchio mor- » rà non compianto lungi dalla sua Firenze per passare ai » posteri segnato da non meritata infamia ne' troppo noti » versi del Segretario Fiorentino; l'umile artista, il timido » giovinetto sarà cercato a gara da pontefici e da monar- » chi, e vivendo lunghissima vita in brevissimi giorni, la- » scerà di sè fama sì smisurata che a nessuno dei suoi » prottetori toccherà mai l'eguale. » —

Ecco Raffaello a Firenze, eccolo fra quei modelli nobilissimi, fra que' monumenti stupendi, fra quegli uomini venerandi. Lo deliziano le pitture del *Giotto*, dell' *Angelico*, del *Masaccio* e del vivente frate *Bartolomeo*. In *Leonardo da Vinci* attinge il criterio e la filosofia dell'arte; in *Michelangelo Buonarrotti* la scenza del nudo. Questo periodo della sua vita può dirsi di preparazione e non fu che un meditare continuo sulle opere dei migliori, un continuo consigliarsi con gli artisti e coi dotti.

Accolto con festa nelle case di ricchi patrizi, non gli mancarono nè amici nè ordinazioni, siccome in seguito ci sarà dato vedere. Notiamo intanto che ogni dì più la sua mente s'innamorava delle opere del Masaccio, e spesso lo si vedeva col Ghirlandaio, con Aristotile da S. Gallo e con altri nella Cappella Brancacci, che è nella Chiesa dei Carmelitani, meditare e copiare; come sempre lo trovavano meravigliato innanzi alle pitture di Leonardo che su di lui esercitarono una specie di fascino, e che valsero a farlo escire del tutto dalla maniera del Perugino, per metterlo in quella che fu detta da taluni *la seconda*, da altri *la Fiorentina.*

I primi indizi dell'allargato stile del Sanzio debbono ammirarsi nel gran fresco che ci rimane e che fu scoperto nel 1845 sopra un muro assai sudicio dell'antico Convento delle Monache di S. Onofrio. È in esso rappresentata l'ultima Cena di Cristo, quando il divin Maestro dice agli Apostoli: *uno di voi mi tradirà.* Ve ne parlo con le parole del dottissimo Pietro Selvatico: La composizione in quest'opera racchiude la più savia e profonda osservazione del vero. Essa è ciò che veramente doveva essere: un placido conversare di santi uomini dove non doveano mostrarsi quei vari aggruppamenti che possono venire acconci ad una azione agitata. In essa si vede chiaro che l'artista ad altro non mirò se non a manifestare quei primi effetti di sorpresa e di sdegno che negli Apostoli erano suscitati dalle dolorose parole di Cristo. Laonde tutti i movimenti loro si rimangono come sospesi, e il guardo dei più si dirige ad indovinare la causa della teribile profezia.

Ma dove in questo ben conservato affresco l'altezza del concetto si manifesta grandissima, è principalmente nelle due figure di Cristo e di Giuda. Nel primo è la calma, è la pace serena di chi santificò la legge dell'amore; nell'altro è la ferocia ed insieme la vergogna del traditore. L'occhio torbido, la bocca mossa a disprezzo, la faccia voltata altrove, le mani rabbiosamente convulse dicono l'agitazione che dentro lo crucia.

Che se vuolsi considerare il dipinto dalla parte tecnica, grandissimo vi si scorge l'avanzamento sopra i modi peruginesclii. Il colore è succoso e intonato, ben gettate e meravigliosamente eseguite le drapperie; stupenda l'aria delle teste che sembran vive, stupende le estremità delineate con una correzione fidiaca.

Considerando questo fresco insigne, è sempre Selvatico che ragiona, corre subito all'animo la domanda: come Raffaello, escito appena dalla scuola di Pietro, potesse con tanta perfezione condurlo.

Quando si guarda attentamente l'opera insigne, si vede chiaro che l'Urbinate erasi volto a studiare altre maniere più libere e meglio intese a dar le apparenze del naturale. Si scorge, per esempio, che dal Ghirlandaio andava imparando l'arte di ritrarre le cose con quella scienza di contorno nella quale il fiorentino teme pochi rivali; che sulle opere del Vinci aveva appreso un migliore artificio dei gruppi; un miglior colorito da Frate Bartolomeo, e un girar più largo di panni da qualche antico bassorilievo; da tutti questi poi una più scientifica abilità a rendere il bello della natura.

Codesta disposizione a cavare dai predecessori e dai contemporanei il meglio, per formarsi una maniera più eletta, ad interpretare gli effetti del naturale, Raffaello la dimostra eziandio nei preziosi disegni che per la maggior parte si conservano a Venezia, e che per lo più sono ricordi cavati dalle migliori figure del Ghirlandaio, del Signorelli, del Mantegna, del Pinturicchio.

VI.

Altre opere eseguite a Firenze e a Perugia.

Visita Bologna. Rivede Urbino dove dipinge alcuni quadri.

Fra le prime cose che il Sanzio dipinse soggiornando a Firenze deve annoverarsi *la Madonna del Granduca*, nome che le venne dall'essere stata acquistata da Ferdinando

di Toscana che poi l' ebbe sempre in singolare affetto e venerazione. È dipinta con maniera ardita, maestrevole, e nella testa della Vergine c' è una espressione che ha veramendell' incantevole, del divino.

Un' altra bella Madonna dell' epoca stessa è quella posseduta dal Museo di Berlino. È un gioiello. Maria s' inchina verso il piccolo S. Giovanni che presenta a Gesù, seduto sulle ginocchia materne, una banderuola nella quale si legge: *Ecce Agnus Dei.* Dall' altra parte sta un vezzoso fanciullo che appoggiandosi sopra un ginocchio della Vergine guarda la scena amorosa. Nello sfondo si ammira un ricco e vago paesaggio. —

Il Re di Baviera possiede un ritratto di giovane, che dal costume si rivela patrizio. S' ignora chi rappresenti, ma si sa che per andare all' estero escì dalla casa del Fiorentino Leonardo del Riccio.

Mentre nel 1505 lavorava in Firenze, alcune commismissioni lo richiamarono, ma per poco tempo, a Perugia, dove pare avesse già cominciato a dipingere una gran tavola d' altare per le monache di S. Antonio da Padova. Nella lunetta è ritratto l' Eterno Padre fra due angeli; nel quadro la Vergine col suo Bambino benedicente il piccolo S. Giovanni, e intorno: S. Pietro e S. Paolo, S. Caterina e S. Dorotea. Questa parte dell' Opera si conserva nel palazzo reale di Napoli.

La pradella dividesi in cinque spartimenti, nei quali Raffaello *dipinse Gesù nell' orto — Gesù che porta la croce — Maria col figliuolo morto sulle ginocchia — S. Francesco e S. Antonio di Padova.* L' un soggetto fu staccato dall' altro, sì che oggi quale è in una, quale in altra Galleria d' Inghilterra. In quest' opera eseguita in epoche diverse, si ravvisano pure diverse maniere. In alcune figure il fare è al postutto peruginesco; qualche panneggiamento richiama alla memoria lo Sposalizio; in *S. Caterina* e *Santa Dorotea* si mostra lo stile testè formato a Firenze.

Questo stile meglio lo si vede nella Madonna che il Sanzio in quello stesso anno 1505 dipinse per il Conte Fi-

lippo di Simone Ansidei nella Cappella di S. Nicola della Chiesa di S. Fiorenzo; nella mezza figura di un Cristo risorto che dalla Casa Mosca di Pesaro passò a decorare quella del Conte Paolo Tosi di Brescia, e nei freschi della Chiesa dei PP. Carmelitani di S. Severo in Perugia, ove chiaro apparisce lo studio fatto dall' Urbinate sulle cose di Frate Angelico e di Bartolomeo di S. Marco.

Nel settembre dell' anno medesimo l' Urbinate allora ventiduenne, veniva prescelto dalle monache di Monte Luce presso Perugia per la esecuzione di un gran quadro d' altare. Ciò risulta da un contratto stipulato il 19 settembre 1505 fra quelle Religiose e l' artista, che in acconto riceveva 30 ducati d' oro. L' opera peraltro non fu cominciata se non nel 1516, epoca nella quale il Sanzio firmava (21 giugno) altra scrittura, obbligandosi di condurre a termine l' *Assunzione* per il 15 agosto 1517 e per la somma di 200 docati d' oro. Tale promessa Raffaello non potè più mantenere, certo per la moltitudine dei lavori che lo assediavano a Roma; e le monache non ebbero il quadro (ora esistente nella Galleria Vaticana) se non dopo la morte del Sanzio, e lo ebbero rifinito dai pennelli di *Francesco Penni* e di *Giulio Romano* allievi e legatarii di Raffaello.

Il grande desiderio di rivedere Firenze gli fece in Perugia non accettare nuove commissioni, e non terminare parecchi lavori già cominciati. Il suo ritorno in Toscana fu cagione di grande allegrezza fra gli amici e i compagni d' arte, cui bastò aver solo conosciuto il pittore d' Urbino per amarlo molto e stimarlo moltissimo; fu cagione d' inesprimibile gioia per l' anima dell' artista che ritrovava in Firenze care memorie e cose nuove da contentare l' intelletto insaziabile. S' incontrò e presto fece amichevoli relazioni con *Baccio d' Agnolo, Andrea Sansovino, Filippo Lippi, Benedetto da Maiano, il Cronaca, Antonio e Giuseppe da S- Gallo*, ed ebbe modo d' avvicinare *Michelangiolo Buonarroti.*

Fu nello studio di *Baccio*, architetto e scultore in legno rinomatissimo, che conobbe molti ricchi patrizi dai

quali gli vennero poi ordinazioni e benemerenze. — L' ingegno andava nel giovane di pari con la bellezza angelica delle forme, con la soavità del costume, con una modestia singolarissima, per modo che facilmente si comprende come tutti gareggiassero nell' essergli amici, e molti lo ricercassero per qualche dipinto. Certo è che dalle opere che andò da quel tempo creando, si doveva rendere assai facile il profetare quale sarebbe stato il meriggio di una così splendida aurora.

Un dì costoro, *Francesco Nasi*, gli commise una Madonna, e per lui Raffaello dipinse la *Vergine del Cardellino*, che ora è prezioso ornamento della Tribuna nella Galleria di Firenze. In questo dipinto la gentilezza del contorno non è superata se non dalla gentilezza della composizione, disposta a piramide, coi mezzi più ingegnosi e ad un tempo i più al vedere naturali.

Per *Taddeo Gaddi*, gentiluomo fiorentino assai dotto, amico intimo dell' Urbinate e protettore splendido delle arti, dipinse due sacri gioielli, e glie li offrì per debito di riconoscenza: l' uno è quella *Madonna del Prato*, che si conserva nel Belvedere di Vienna; l' altro la *Santa Famiglia delle Palme*, che dal Palazzo degli Orleans passò in quello del Duca Bridgewaten di Londra. In queste due Vergini il Vasari dice trovarsi qualche cosa della maniera Peruginesca, ma molto eziandio dello stile acquistato a Firenze.

Sono di que' giorni i Ritratti che egli fece di *Angelo Doni* e di *Maddalena Strozzi* di lui consorte. Dimostrano entrambi come il Sanzio fosse nell' arte di ritrattare novizio; il che pure si manifesta nell' altro di donna che si conserva nella Tribuna di Firenze e in un quarto, pur femminile, migliore degli altri, che esiste al Palazzo Pitti.

E qui è il luogo di parlare dell' *Apollo e Marsia*, quadretto ammirabile, di cui è possessore fortunato il Sig. *Morris Moore* di Londra e che, mentre scrivo, è presso quel dotto e gentile uomo, visibile a Roma in Via dei Pontefici al N. 55. Ne parlerò riproducendo l' Articolo che il Sig. *Alessandro Corvisieri* pubblicava nel Buonarroti, giornale Romano.

Si tratta, egli scrive, di un episodio della nota favola della mitologia greca, la famosa disfida musicale fra il temerario Marsia e il Dio Apollo. Tale soggetto fu graditissimo all'arte antica, come ce ne fanno testimonianza pitture a fresco, vasi, gemme incise e scolture. Fra' moderni la trattò in proporzioni più vaste il Correggio, ma non con eguale successo.

Il mitico avvenimento si figura avvenuto in Celene nella Frigia, dove Marsia erasi recato in compagnia di Cibele menando gran vanto per la sua valentia nel suono della tibia. Abattutosi in Apollo superbo allora per le recenti sue scoperte sulla lira, meglio che inchinarsegli e venerarlo come Nume e Principe nell'arte della Musica, incauto provocollo, sfidandolo a far mostra seco lui del proprio valore. Apollo accettò, ma a patto che il vinto rimanesse a discrezione del vincitore, quale egli riuscendo diè nel più alto eccesso di furore, facendo legare ad un albero e scorticar da uno Scita l'infelice Marsia.

Non è però questa orrenda catastrofe che il divino artefice ha voluto rappresentare nel suo dipinto: ma il momento bensì in cui Apollo e Marsia vengono al paragone.

Il quadro è alto m. 0, 392 e largo m. 0, 292. Due sole figure e nude ambedue compongono l'azione. Marsia siede a sinistra del riguardante sullo sporto d'un masso, poggiando i piedi su d'un terreno smaltato d'erbe e di fiori; in bocca ha la tibia alla quale intende cogli occhi mentre colle mani ne modera il suono. La figura sta di controlume e quasi tutta nell'ombra. A destra sullo stesso piano sta ritto Apollo poggiato ad un'asta che tiene colla sinistra all'altezza dell'omero, il braccio destro ha ripiegato sull'anca. Gli stanno a' piedi l'arco e la faretra (1) e ad un tronco d'albero è appesa la lira.

I bruni capelli di Marsia son tagliati rasenti mentre i

(1) Nella fascia che compie la parte superiore della faretra è un ornato in oro in cui possono vedersi le iniziali R. V. *Rapael Vrbinas.*

biondi di Apollo, molli e sottili, ondeggiano lievemente mossi dal vento.

Tre di que' gentili alberetti di cui tanto fu vago l'Urbinate veggonsi nel quadro. Due stanno a' lati di Marsia, dell'altro scorgesi soltanto la cima sopra il capo di Apollo. E ciò nel dinanzi.

Il fondo è messo a deliziosa campagna. Sulla riva sinistra d'un fiumicello, che tortuoso divide la scena, sorge un castello congiunto all'altra riva da un piccolo ponte a tre archi, sull'entrare del quale in minutissima forma scorgesi un cavaliere, e nelle stesse proporzioni un pescatore seduto su d'un lembo sporgente della riva destra.

Compie la scena una doppia catena di monti, dietro cui sorge l'orizzonte. Dall'altro, a destra verso Marsia scendono degli augelli, un de' quali è ghermito da un falco (1).

E qui, in questo semplice accessorio fissando acutamente lo sguardo potrebbe vedersi un simbolo della tremenda sciagura imminente all'infelice Marsia: come pure in quella incantevole campagna l'eterna primavera delle terre frigie descritta da Senofonte.

L'armonico insieme di questo dipinto è meraviglioso, ed impossibile mi sarebbe esprimere con adatte parole il diletto che mi venne all'animo in contemplarlo quando potei avermelo dinanzi. In esso tutto concorre a far rilevare quel *bello*, di cui solo Raffaello seppe improntare le opere del suo genio divino.

In quelle due figure si vede proprio » quel pieno e » sublime di espressione (eccellenza propria e divinità del » Sanzio) quel visibile parlare de' volti sì vero nella con» dizione e nella passione di ciascuno » (2).

(1) Nella sala degli studii in Venezia (cart., XXIII, N. 16) esiste l'originale disegno di questo quadro. È a punta d'argento rialzato di biacca ed offre non poche varianti negli accessorii, come nel paesaggio, nelle orecchie di Marsia che vi si vedono asinine, nella corona d'alloro di cui è cinto Apollo ed in altre minute cose. I tipi però e le posizioni di due personaggi componenti l'azione sono pressochè identiche.

(2) Giordani, opere. Vol. II, pag. 145. Firenze, Le Monnier 1845.

Marsia sembra una statuina della bella arte greca; in quell'aspetto raccolto e ad un tempo turbato leggesi a colpo d'occhio l'interna agitazione dell'uomo che conosce la gravità del cimento, e lo sforzo che fa per non uscirne vinto.

L'Apollo bellissimo e maestoso spira divinità dal volto raggiante; quelle chiome d'oro ondeggianti, quelle labbra sfiorate da un leggiero sorriso, quel corpo snello e perfettissimo, quella squisita morbidezza delle carni, tutto insomma quel sublime accordo di linee e di colori ti piove al core un' ineffabile incanto, ed ogni volta che ho contemplato quella figura ripetei coll'illustre e compianto Minardi (1) quei due versi dell'Alighieri:

» Io non la vidi tante volte ancora
» Che non trovassi in lei nuova bellezza » (2).

Lo stile di quest'opera annunzia chiaramente l'epoca di transizione dalla prima alla seconda maniera; quando cioè Raffaello andato a Firenze, e vedutivi i grandi lavori del Masaccio, del Signorelli e d'altri grandi eziandio che in copia fiorivano colà in quel secolo d'oro per le arti e per le lettere, si vide aperto più vasto il campo all'indomito genio, e lasciata la scuola del Perugino maestro cominciò a farsi originale. Quest'epoca, da ciò che sappiamo per gli storici dell'arte e pe' biografi di Raffaello, può stabilirsi tra il 1505 ed il 1507. Ciò mi ricorda che Raffaello dimorando in quel tempo in Firenze fu ospite del Taddei amicissimo suo, ed al medesimo nel dipartirsene regalò due bellissimi quadri *di sua mano*, a testimonianza dell'animo suo grato e e della sua amicizia.

Il Vasari che narra questo delicato tratto del Sanzio, ci dà pure nna nota, dirò così, per riconoscere questi due dipinti, dicendoci che essi » Tengono della prima maniera

(1) Il Minardi, recatosi ad ammirare questo dipinto, vergò i versi sopracitati in un albo nel quale il sig. Morris Moore ha raccolto in omaggio a Raffaello le spontanee testimonianze di ammirazione delle più grandi notabilità artistiche e letterarie.

(2) Dante. Canzoniere, Canz. X, pag- 279. Ed. Barbera, Firenze 1865.

» di Pietro *(Perugino)* e dell'altra che poi studiando ap-
» prese molto migliore » (1). Ed è appunto questa maniera di transizione che si rivela nel disegno e nel colorito del quadro di cui parliamo, ondechè potremmo indurci di leggieri a credere che l'Apollo e Marsia sia uno dei due quadri regalati al Taddei, tanto più che di uno di essi non si conosce quale fosse il soggetto, qual sorte toccasse, e gli scrittori più vicini a Raffaello lo dicono già da tempo scomparso dalla casa Taddei. Parlandone il Baldinucci esce in queste parole: » Si partì da Firenze *(Raffaello)* molto approfit-
» tato nell'arte, lasciando in dono al Taddei due bellissimi
» quadri di sua mano, uno de' quali ne' miei tempi non si
» è veduto in quella casa e l'altro che era di una bellissi-
» ma Madonna con Gesù e S. Giovanni di circa a mezzo
» naturale fu negli anni addietro dagli eredi del Senatore
» Giovanni Taddei venduto a gran prezzo alla glo: me: del
» Seren. Arciduca Ferdinando d'Austria » (2).

Siccome di quadro fino da poco tempo creduto smarrito e di lavoro bellissimo, credemmo estenderci oltre i limiti che, ci siamo, cominciando a scrivere, imposti.

La fama in quel tempo portava attorno il nome di *Francesco Francia*, e forse da ciò fu mosso Raffaello a recarsi in Bologna, o anche da invito che gli venne da Giovanni Bentivoglio che allora vi teneva governo. Da una lettera che il Sanzio scrisse da Roma al Francia il 5 settembre 1508 chiara apparisce l'amicizia dei due pittori e la stima grandissima che il Bolognese faceva dell'Urbinate. Questi mandando all'altro il disegno di un Presepe gli diceva: *Se in contracambio riceverò quello della vostra istoria della Giuditta, io lo riporrò fra le cose più care e preziose*, ed accusandogli ricevuta del ritratto mandavagli il proprio.

(1) Vasari. Vite de' più eccellenti pittori ed architetti. Tom. V, pag. 245.

(2) Baldinucci. Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Vol. VI, pag. 229, 230. Milano 1811.

Pare che a Bologna stessa entrasse in intima relazione con *Lorenzo Costa*, allievo del Francia; e in un di lui quadro, che possiede il conte Teodoro Lechi Bresciano dipingesse la testa del S. Antonio da Padova. Ciò si desume da una cronaca manoscritta nel 1580 dal P. Gio. Francesco Mallazappi.

Da Bologna si recò anche una volta in Urbino per riabbracciare i parenti e gli amici scampati alla peste che aveva desolato, nel 1506, la sua patria. Questa volta trovò Guidobaldo che viveva felice in una corte splendidamente rinnovellata. Aveva esso, alla presa di Forlì, riacquistato i tesori del padre ed arricchito le sale del suo Castello stupendo con lavori di pittura, d' orificeria, d' intarsio, di bronzo e di marmo. Allora, beato della sua Elisabetta Gonzaga, accoglieva nelle stanze ducali quanti in dottrina ed in armi erano uomini in quel tempo famosi. Citiamo: *Giuliano de' Medici* sopranominato il *Magnifico* — *Andrea Doria* — *Ottaviano e Federico Fregoso* — *Lodovico da Canossa* — *Pietro Bembo* — *Bernardo da Bibiena* — *Cesare Gonzaga* — *Gaspare Pallavicino* — *Lodovico Pio* — *Sigismondo Riccardi* — *Alessandro Trivulzio* — lo scultore *Cristoforo Romano* — *Bernardo Accolti* — *Niccolò Frisio* ed altri di minor conto. Basta poi leggere il *Cortigiano* del *Castiglione* per conoscere come a tutte le piccole corti Italiane sopravvanzasse in virtù, in sapere ed in gentilezza la corte di Urbino.

Il principesco soggiorno, la conversazione con gente sì valorosa e sì dotta, e l' affabilità di quei signori, più padri che sovrani del popolo, doveano fare grande e viva impressione nell' anima giovane e nell' ingegno svegliato di Raffaello. Fin da quel tempo infatti contrasse amicizia, che conservò poi sempre cara, con molti, ma particolarmente con *Pietro Bembo* e con *Baldassarre Castiglione*, ed ebbe modo di mostrarsi con diverse opere veramente pittore.

Per il Duca Guidobaldo dipinse un *S. Giorgio*, che sopra un cavallo bianco assalta e trafigge con la sua lancia un dragone. Nel fondo, fra delle roccie, si vede inginoc-

chiata e in atto di pregare, la principessa. Il giovane eroe ha sopra il ginocchio destro le insegne dalla *giarettiera*, perchè il quadro venne fatto dipingere per mandarsi in dono ad Enrico VII d'Inghilterra, che aveva insignito il Duca di quell'ordine cavalleresco; e a Londra lo recarono nel 1506 il conte Castiglione e Francesco di Battista Ceci d'Urbino. Di là, dopo molte vicende, passò la bella tavola a Pietroburgo, dove si trova al palazzo dell'Eremitaggio

Il Vasari ricorda due Madonne che il Sanzio dipinse nel 1506 per il medesimo Duca, ma nè egli le descrive, nè altri ce ne dettero notizia. Il Passavant suppone possano essere: la piccola *Santa Famiglia* della collezione Crozat, oggi esistente all'Eremitaggio; e l'altra anche più piccola, che dalla Galleria d'Orleans passò in Inghilterra e quindi tornò a Parigi presso M. Delessert.

È cosa assai probabile che Raffaello in quest'ultimo soggiorno tenuto in Urbino facesse al Duca Guidobaldo quel Ritratto di cui Pietro Bembo fa memoria in una lettera del 19 aprile 1516 al Cardinale di S. Maria in portico (1), e a creder ciò ci conduce anche il pensiero che Raffaello non tornò più in patria e non ebbe più altra occasione di riveder Guidobaldo, il quale moriva l'11 aprile del 1508.

Così è presumibile che ritrattasse in quell'anno *Elisabetta Gonzaga*, e ciò può venire alla mente ricordando quella immagine di principessa dal Sanzio dipinta e posseduta dal Castiglione, secondo ne scrisse Antonio Beffa Negrini. Certo egli disegnò la testa di Pietro Bembo, giacchè troviamo scritto nell'anonimo del Morelli, dove si notano i disegni posseduti dal Bembo medesimo a Padova, le seguenti parole: » *Il piccolo ritratto di M. Pietro Bem-* » *bo, nella sua giovinezza, quando si trovava alla Corte* » *d'Urbino, di mano di Raffaello in lapis nero.* » Ora il Bembo fu in Urbino solamente nel 1506. — Ciò che si conserva di quell'epoca è il Ritratto che il Sanzio fece di

(1) È forse quello posseduto da Monsig. Pasquale Badìa, e moltissimo lodato dal Prof. David Farabulini. —

se stesso pel suo zio *Simon Ciarla*, e che da Urbino fu portato in Roma nell' Accademia di S. Luca, e di là a Firenze nella Galleria degli Uffizi ove anche oggi si ammira.

Di questo tempo è pure la tavoletta delle tre Grazie, posseduta oggi da lord Ward, per la quale Raffaello dovette servirsi del disegno condotto sul gruppo in marmo della Cattedrale di Siena, uno fra' primi soggetti dell' antichità trattati dal Sanzio.

Egli era ancora in Urbino quando, con gran pompa, il 15 settembre del 1506 vi giunse Papa Giulio II. — Di lui certamente gli avrà parlato Guidobaldo, e senza dubbio dovette ammirare in Corte qualche dipinto del valentissimo giovane. Chi sa che fin da quel punto, nella mente del Pontefice, non balenasse l' idea d' istoriare le Camere del Vaticano?

VII.

Raffaello a Vallombrosa — A Firenze — A Perugia.

Opere che nei tre luoghi dipinse.

Il desiderio di viepiù perfezionarsi negli studî dell' arte richiamava Raffaello a Firenze. Facendo strada fra i monti si fermò al convento di Vallombrosa per ritrattarvi a tempera due di quei monaci: il P. *Blasio* generale dell' ordine e un P. *Baldassarre*. Per tre secoli questi due lavori furono gelosamente conservati in quel romitorio, da dove passarono all' Accademia Fiorentina di Belle Arti. Sono due teste vedute di profilo, mirabilmente dipinte, disegnate come meglio non si potrebbe, piene di vita e di spirito.

Giungeva a Firenze in momenti propizi, perciocchè Michelangelo stava conducendo a termine il cartone famoso dei bagnanti, ritraente un episodio della lotta accanita fra Fiorentini e Pisani; cartone che destò negli artisti e nel popolo un vero entusiamo. Non può dubitarsi che quei trionfi del Buonarroti non fossero stimoli per Raffaello a

maggiormente distinguersi e raddoppiare di lena nello studio severo e nel lavoro operoso. Difatti da quel punto non vediamo dal suo pennello che escir dei miracoli.

Dipinse per Domenico Canigiani la bella Santa Famiglia, or posseduta dalla Pinacoteca di Monaco; e per altri quella che si trova nel Museo di Madrid, meravigliosa per novità di concetto e per grazia di composizione. La Vergine si china verso il suo caro Bambino assiso sopra un agnello, mentre San Giuseppe appoggiato sul bastone guarda con tenerezza l'amorosisima scena.

Intanto lavorava pazientemente intorno al cartone del quadro commessogli da donna Baglioni da Perugia per la Chiesa dei Francescani; e come l'ebbe finito si recò a dipingere in detta città quella meravigliosa tavola della *Deposizione di Cristo al Sepolcro*, di cui va ragionevolmente superba la Galleria del principe Borghesi. — Questo lavoro è bastevole a far conoscere come Raffaello avesse progredito nell'arte a soli 24 anni, giacchè il dipinto porta col suo nome la data del 1507. Maestrevolmente disegnato è il corpo del Nazzareno; tutta l'espressione della forza è nelle due persone che lo trasportano, ed è cura amorevole in Giuseppe d'Arimatea; dolore profondo in Maddalena e Giovanni; ambascia non descrivibile nella povera Madre mezzo svenuta fra le braccia di tre melanconiche donne. In fondo alla mestissima scena è il Calvario. In punto a dolore Raffaello non avrebbe creato nulla di più espressivo, se non avesse poi dipinto lo *Spasimo*, vero poema, come vedremo, di dolore e d'amore

Dipinta *la Deposizione* tornava a Firenze, dove lo aspettavano altri lavori. Vi eseguiva la *S. Catterina di Alessandria*, mezza figura di naturale grandezza, attuale ornamento della Galleria Nazionale di Londra, il cui cartone si conserva a Parigi nel Louvre. È una figura delicatissimamente toccata; è un'opera, scrive Passavant, spirituale così che non si sa descrivere con la parola, nè si saprebbe rendere con pennelli o bulini. Dipinse pure allora la *Vergine del Garofalo*, della quale non si hanno che copie

di quell' epoca: e l' altra già posseduta dalla Casa Niccolini di Firenze con la data 1508 e le iniziali R. V., ora esistente a Penshanzer presso la famiglia di lord Cowper.

Ma noi siamo pervenuti a dire di una delle più pure, delle più nobili e celesti creazioni di Raffaello: la Madonna conosciuta sotto il nome di *Bella Giardiniera*, della quale la Galleria del Louvre è fortunata posseditrice. Alla più gentile eleganza d' invenzione, si unisce in questo quadro squisitezza somma di gusto nel disegno, nel colorito, nella composizione. Siede la Vergine in mezzo a ridente campagna. Da un lato è Gesù fanciulletto che guarda la madre con un trasporto di tenerezza tutta celeste, mentre il piccolo S. Giovanni inginocchiato lì presso sta pieno di meraviglia innanzi a quella scena di amore. La bella tavola porta la data del 1507, e si sa che il Sanzio, chiamato a Roma, ne affidava il compimento all' amico Rodolfo Ghirlandaio, dal quale (e ben si conosce) fu dipinto il manto *bleu* della Vergine.

Del 1508 è l' altra Madonna che si addimanda *del Velo*, perchè sulla tavola si vede figurata la Vergine in atto d' alzare con la mano destra il piccolo velo che ricopre il suo Gesù addormentato per mostrarlo a S. Giovannino che gli sta presso in ginocchio. S' ignora la sorte toccata al dipinto, mentre il cartone ben conservato esiste nella Galleria di Firenze. La composizione medesima ripetè in seguito a Roma, ed è quella che con nome di *Vergine del Diadema*, o *Sonno del Salvatore*, si ammira a Parigi, nel Louvre.

Ed ecco altro pregevole quadro di quel tempo: *la Madonna del Baldacchino* che di questi anni l' illustre conte Carlo della Porta ritrasse in disegno[1], così fedele, così mirabilmente finito, da ridare in maniera non superabile quanto Raffaello mise in questa tavola d' ispirazione e di arte. In trono ben alto è assisa la Vergine entro una nicchia sormontata da un Baldacchino, in atto di stringere al seno il suo pargoletto. Questo con dolcezza di paradiso volge lo sguardo a S. Pietro e a S. Bruno che stanno ritti alla

sinistra di chi li guarda; mentre a man diritta son le figure di S. Giacomo e di S. Agostino; che invitano i fedeli all'adorazione del Salvatore. Due angeli in aria librati sostengono il Baldacchino, mentre due altri vezzosissimi se ne veggono a piè del trono con in mano una pergamena che stan leggendo. Il quadro fu commesso dalla famiglia *Dei* per la chiesa di S. Spirito, ma rimasto incompiuto fu poi condotto a termine da *Nicola Cassana* artista molto lodato dal Ratti nelle Vite dei pittori Genovesi. Giulio Romano e Francesco Penni discepoli ed eredi dell'Urbinate, lo vendettero a Baldassare Turini presidente della Cancelleria Pontificia, che lo collocò a Pescia sua patria. Dalla Casa Buonvicini fu poi venduto a Ferdinando Granduca di Toscana che lo pose in Palazzo Pitti. Sotto l'impero del I Napoleone nel 1799 venne trasportato prima a Parigi, poi a Bruxelles, e Firenze non lo riebbe se non dopo la pace del 1815.

Poco prima di lasciare Firenze mandava al suo condiscepolo Domenico di Paride Alfani un prezioso disegno di *Sacra Famiglia* che doveva servire per un quadro da collocarsi nella Chiesa dei Domenicani in Perugia, e che si conserva a Lilla nella collezione legata a quella città dal pittore *Wicar*, con la scritta seguente di mano di Raffaello medesimo: » *Non vi scordate, Domenico, mandatemi la canzone d'amore che Riccardo compose nei suoi trasporti, viaggiando. Ricordate e Cesarino che mi mandi un sermone e fategli i miei complimenti. Nè vi scordate di pregare donna Atalanta* (Baglioni) *che mi faccia pervenire il mio danaro, e procurate che mi dia monete d'oro, come Cesarino già le disse. Se io posso ancora fare qualche cosa per voi, scrivetemi.* »

Raffaello toccava allora i 25 anni, il suo nome cominciava a ripetersi in tutte le parti d'Italia, ed egli medesimo si accorgeva di aver forze bastevoli per paragonarsi con Lionardo e con Michelangelo, col pittore del Cenacolo e col disegnatore della guerra di Pisa. Scrisse allora una lettera allo zio Simone di Battista Ciarla di Urbino, sollecitandolo a fargli avere dal prefetto di quella città una raccomanda-

zione pel Gonfaloniere di Firenze essendo anch' egli desideroso lasciare alcuna memoria nel palazzo della Signoria. La lettera, riportata dagli scrittori della vita del Sanzio, ha la data dell' XI aprile MDVIII, ed esiste nella Biblioteca di Propaganda a Roma che l'ebbe dal Museo Bogiani di Velletri.

In essa, oltre la detta raccomandazione, deplora la morte del Duca Guidobaldo; raccomanda che facciano onori *senza asparagno nissuno* a Taddeo Taddei giacchè egli a questo ricco Fiorentino si dice *ubbligatissimo quanto che uomo che viva*; e dà commissione di alcuni oggetti d' arte. È un documento che rivela un' anima riconoscente verso il suo principe : affettuosa verso i suoi parenti, gratissima verso un suo benefattore, e piena d' affetto per l' arte in cui sentivasi grande.

Nello stile e nei modi di dire Raffaello adopera certa maniera da far supporre che mancasse di quella buona coltura che s' impara con una educazione diligente. Però molti osservarono bene che l' Urbinate scrivendo in tutta famigliarità a' suoi parenti, usasse forme e modi propri al dialetto del suo paese ; mentre in altre mandate a personaggi autorevoli mostrò di saper scrivere da uomo profondamente erudito delle cose antiche. S' ignora se mai da Urbino ricevesse la lettera desiderata ; sappiamo solo che nel 1508, lasciando parecchi lavori incompiuti, abbandonò d' improvviso Firenze per andarsene a Roma presso il Pontefice Giulio II. — Or non potrebbe ragionevolmente supporsi che il giovane Duca, il quale da fanciullo aveva conosciuto il Pittore, piuttosto che al Gonfaloniere di Firenze lo avesse raccomandato alla Corte papale ? In ogni modo sembra che i cieli avessero destinato Roma a teatro delle sublimi grandezze dell' Urbinate.

VIII.

Raffaello a Roma è presentato da Bramante a Giulio II.

Nel secolo XVI il Vaticano era divenuto una fra le più splendide e sontuose corti d' Europa, dove favorite dal Pon-

tefice Giulio II e le arti e le lettere trovavano un principesco soggiorno. In quel tempo viveva in Roma *Bramante Lazzari*, grande Architetto, amico e concittadino del Sanzio, che speditissimo essendo nel condurre in opera i suoi progetti, mirabilmente appagava le voglie smisurate di Papa Giulio, al modo stesso che sapea far Michelangelo coi suoi audaci ardimenti, come se i cieli avessero unito un principe che le maggiori cose voleva ad artefici che le maggiori cose potevano. Fu nel 1508 che Bramante, saputo che si pensava dipingere le sale del Vaticano, chiamò Raffaello presso di se, volendo che il pontefice per l'arduo assunto si avesse un artista degno, ed amando che l'Urbinate nel centro della cristianità, in mezzo a tante memorie antiche e recenti, a tanti dotti e a tanti emuli, meglio che nel palazzo della Signoria di Firenze potesse qui lasciare le opere immortali del genio. E l'invito e il favore (scrive Tommaseo) dell'uomo provetto al giovane concittadino è pure esempio e rimprovero a certi provetti che usureggiano a se la fortuna e la fama, e la fama avvelenano con l'invidia, della quale, al dir del Poeta, non inventarono più fiero tormento i tiranni.

Immaginarsi il giovane pittore fra le grandezze di Roma, a fianco del suo Bramante, al cospetto di Giulio II, presso le immense pareti sulle quali dovevano essere accumulate tante meraviglie dal suo pennello; è avere la certezza che poche anime hanno dovuto gioire quaggiù come in quei momenti gioiva l'anima grande di Raffaello.

Ricusatosi Giulio II di porre il piede negli appartamenti del Vaticano già da Alessandro VI abitati, dal gran maestro delle cerimonie gli furono scelte le stanze del piano superiore che sotto i Pontefici Nicolò V e Sisto IV erano state dipinte da Pietro della Francesca, Bramatino da Milano, Luca Signorelli, Bartolomeo della Gatta e Pietro Vannucci. Fu dato al Sanzio per primo incarico di affrescare le pareti della sala che chiamano *della Segnatura;* nel cui soffitto *Giovanni Sodoma* aveva penelleggiato cose mitologiche. Dopo quasi quattro secoli da che que' miracoli d'arte furono compiuti, noi li visitiamo con riverenza, e troviamo che qui

l'Urbinate colorì i migliori concepimenti che mai escissero dal suo intelletto, e li dipinse con una castigatezza congiunta a grandiosità, di cui non aveva dato ancora saggio l'arte dei predecessori. Queste insigni composizioni che suggellano la seconda maniera di Raffaello, e ne formano il vertice, ricevettero dall'uso nomi particolari: quindi la riunione dei più eminenti teologi fu detta: *Disputa del Sacramento;* quella dei filosofi: *Scuola d'Atene;* l'altra dei poeti: *Il Parnaso;* l'ultima dei leggisti sacri e profani: *la Giurisprudenza.* Il genio di Raffaello, trovò subito gli alti soggetti che per sublime significazione potessero corrispondere così alla grandezza del luogo, come alla volontà del Pontefice. Alcuni, nella falsa credenza che l'Urbinate mancasse d'ogni cultura, avvisarono che l'idea degli affreschi vaticani veniva data da altri, ossia da quei molti dotti che vivevano alla Corte di Giulio II. Noi sì sappiamo che Raffaello si consultava con que' valentuomini, e ci è noto come scrivesse all'Ariosto per pregarlo di esaminare i costumi che pensava introdurre nella Disputa del Sacramento, non tacendogli quali a lui sembrassero meglio acconci ad illustrare e nobilitare il soggetto; ma con i più assennati biografi riteniamo che l'invenzione generale fosse tutta cosa della sua mente, intesa ad adombrare con queste istorie i sentimenti filosofici e religiosi di quell'epoca memorabile; mettendo insieme quanto è nel mondo di grande e di nobile, atto a mostrare i punti di congiunzione fra l'essere divino e l'umano.

IX.

La Sala Della Segnatura.

Entriamo la sala meravigliosa e tentiamone la descrizione.

Nei quattro angoli della volta sono ritratte *la Teologia, la Filosofia, la Poesia* e *la Giurisprudenza;* rispondenti alle istorie che si veggono dipinte nelle quattro grandi pareti. Guardando quella che è allusiva alla scienza sacra, e che è

la prima eseguita dal gran pittore, si scorge subito come le pure e divine immagini impresse nella sua mente dalle opere dell'Angelico, del Masaccio e del Frate, non erano punto illanguidite dalla vista dei marmi greci e dal rumore delle scuole novelle che cominciava a farsi sentire. Qui divisioni di figure all'antica; l'uso dell'oro nelle fregiature e nelle aureole de' santi; simmetrica la composizione; semplice il disegno; il colorito delicatissimo, con più di proprio una verità e una varietà mirabili ed un' indescrivibile sentimento di cristiana purezza. Questa storia è sormontata dalla figura simboleggiante la *Teologia*, che coronata di alloro in tunica rossa e manto verdognolo (amore e speranza) siede sopra le nuvole e tiene nella mano sinistra un volume, additando con la diritta l' affresco sopposto. Due piccoli geni che l' accompagnano offrono a leggere questa scritta: *Divinarum rerum notitia.*

L'idea principale della grande composizione che si addimanda *Disputa del Sacramento* è quella dei rapporti dell'uomo con Dio per la redenzione di Cristo e pel mistero Eucaristico. Gli Evangelisti da un lato rappresentano coi loro volumi il fondamento della Teologia; i Dottori dall'altro disputano sui misteri e in ispecie sull'Eucaristico, raffigurato nell'Ostia dell'altare sopra cui Angeli e Santi formano una gloria celeste, con entro il Redentore, la Vergine, S. Giovanni Battista, gli Apostoli e Dio Padre che manda sopra tutti lo Spirito Santo. Poi in un grande semicerchio di nuvole veggonsi Patriarchi, Profeti e Martiri che formano la comunione dei santi e il trionfo del cristianesimo. A fianco dell'altare stanno i quattro gran Padri della Chiesa, colonne del romano cattolicismo, e cioè S. Girolamo (vita contemplativa); S. Ambrogio (vita militante); S. Agostino (la Comunione) e S. Gregorio Magno (la sapienza pontificale). In dietro Raffaello dipinse altri quadri col Pontefice Innocenzo III; e giù in fondo ritrasse l'*Alighieri* il massimo fra' poeti cristiani, e *Fra Girolamo Savonarola* il cui corpo come d'eretico fu sacrificato sul rogo dal capriccio di papa Alessandro VI e il cui cenere fra le ire umane fu lasciato sperdere dall'umana viltà.

Finalmente vedi su questa parete ritratta una turba magna di popolo fra cui sono sacerdoti, sapienti e scismatici che nel diverso atteggiarsi dimostrano i vari sentimenti dell'animo; e all'estrema sinistra del quadro vedi il ritratto del *Beato Angelico,* degno omaggio reso dall'Urbinate al pittor Fiesolano.

Questa prima opera piacque di guisa al Pontefice che subito ordinò fossero cancellate le storie qua e là dipinte da maestri vecchi e recenti, e ciò perchè le pareti di quelle Sale del Vaticano fossero tutte a disposizione di Raffaello. E qui non vuolsi pretermettere che l'Urbinate, per amore e rispetto all'antico maestro, ottenne dal Papa che le pitture di Pietro Perugino che erano in sulla volta fossero lasciate intatte; porgendo per tal modo esempio della sua riconoscenza verso colui che subito dopo del padre lo aveva all'arte educato, presagendone il luminoso avvenire. Gl'ingrati imparino!

Dirimpetto alla *Disputa* è l'altra grande composizione consacrata alla *Filosofia,* cui l'occhio vien richiamato dalla figura sopra di essa dipinta. È questa una donna severa d'aspetto, dallo sguardo meditabondo, che sieduta in trono, tiene sulle ginocchia i volumi della scienza, e porta distinti sulla veste ricchissima i quattro elementi. Due fanciulletti presentano scritte sopra due tavolette le parole: *Causarum cognitio.*

L'affresco che sotto si dispiega meravigliosamente condotto è quello chiamato *Scuola d'Atene,* che significa: *assemblea di sapienti.* Qui si trattava di raccogliere quanto ha di grande l'umana dottrina rappresentando coloro che ne furono i principali ministri; qui occorreva che l'arte venisse soccorsa da una scienza profondissima dell'antichità, quando ancora non erano venute in luce per comodo degli artisti le grandi opere iconografiche, e i pittori non trattavano, o pochissimo e male, soggetti tolti dalla storia profana. Raffaello volgendosi a questa meditò lungamente il soggetto, lesse antiche memorie, prese consigli dai dotti, e gittò quindi le fondamenta dell'opera con la quale non solo,

come scrive Vasari, *mostrò di volere, fra coloro che toccavano pennelli, tenere il campo senza contrasto*, ma sì di superare se medesimo, perchè in opera nessuna nè antica nè moderna, la pittura impiegò con tanta perfezione quei modi che erano richiesti dalla qualità del soggetto.

Ci si presenta alla vista il Ginnasio di Atene. Le statue di Apollo e di Minerva riposte sul doppio ingresso dicono che il luogo è sacro alla Scienza. Nella parte più eminente della vasta composizione, in mezzo a folto numero di discepoli e di seguaci, sono *Platone* e *Aristotile*, le principali guide dell'umana ragione. Nel piano medesimo, a mano dritta, è *Socrate* fra moltissimi ascoltatori nell'atto d'istruire il giovine *Alcibiade* che si riconosce all'abito da guerriero e alle bellezze del volto. Più avanti, e direbbesi al primo piano, sempre a destra del quadro sorge *Pitagora* che fra i suoi discepoli *Empedocle, Epicarmi* ed *Archita* trascrive in un libro le consonanze armoniche da lui trovate con le greche parole: *Diapason, Diapenta* e *Diatessaron* Ma perchè Raffaelo ritrasse in Pitagora l'inventore della musica piuttostochè il capo della sua scuola? Perchè invece del capo di una filosofia enigmatica che fu poi sempre patrimonio dei furbi, amò presentarci l'amico di quella divina arte che è immagine della celeste armonia (sono parole di Ferdinando Ranalli) tanto che i primi savi se ne giovarono per addolcire gli animi ed assuefarli alla civile concordia.

Due altri gruppi dalla parte opposta richiamano l'attenzione. Nell'uno è *Archimede* (ritratto sotto le forme di Bramante) che a terra chinato disegna alcune figure geometriche, mentre molte persone stanno a guardare in atto di naturalissma ammirazione e di varia intelligenza. Chi lo intende e chi no, chi è lì per capirlo, chi gode, chi se ne duole, chi è indifferente: in tutto il mirabile gruppo sono con sovrumano magistero resi gli affetti. Nell'altro è quel famoso *Zoroastro* che mostra a più persone la palla del mondo, intorno a cui fu il primo a raggionare sottilmente. A lui d'accanto l'artista dipinse il suo *Perugino* e *se stes-*

so; come dietro la figura di *Pitagora* aveva voluto perpetuare l'immagine del suo Duca *Francesco Maria della Rovere.* Nuovo esempio di quel vivo sentimento di gratitudine che nutrì verso tutti che lo amarono e lo protessero, era questo adoprarsi con singolarissimo affetto intorno alla loro effigie per conservarla all'immortalità. Lo vediamo ne' posti più cospicui dei massimi suoi dipinti, e ne' preziosi ritratti che escirono dal suo pennello. Infine (non potendo nominare uno per uno tutti que' sapienti, storici, cinici, epicurei che qui sono raccolti) ecco là in mezzo, tutto solo e sdraiato sui gradini del portico quel *Diogene* capo della cinica filosofia che la vita considerando per quale essa è veramente, intese a disputare sulla vanità e malvagità dell'umana natura, e a fuggire i piaceri e le noie del secolo.

In tale opera (scrive il Mengs) il Sanzio seppe meglio unire e sfumare le tinte; fece mirabilmente circolar l'aria fra figura e figura, quelle maggiormente ingrandendo che più dappresso si veggono, e sbandì ne' panneggiamenti ogni resto d'imperfezione, facendo che secondo l'ampiezza delle pieghe i chiari si distribuissero e riflettessero.

Soggetto della terza istoria è *la Poesia* che su nella volta vedesi raffigurata fra delle nuvole, su trono di marmo, col capo ricinto di alloro, la veste seminata di stelle, avente in una mano un volume e nell'altra la lira. I soliti due genietti le stanno a' fianchi col motto: *Numine afflatur.*

Nel grande affresco, che per la riunione dei sommi Poeti si addomanda *Parnaso,* potè l'Urbinate sfoggiare in vaghezze nuove di arte, e stringere in sapiente alleanza il genio degli antichi con quello dei tempi moderni: Omero e Dante. Qui non si vede l'ordine severo d'un ginnasio, ma un monte coronato di ombrosi lauri, il Parnaso con tutte quelle lusinghiere bellezze che seppero immaginare gli antichi; con in mezzo corteggiato dalle Muse il biondissimo Apollo, e qua e colà in vario atteggiamento ritratte le figure dei principali Poeti. Il gruppo di *Omero, Virgilio* e *Dante* che è al sommo del monte, attrae singolarmente lo sguardo, siccome quello dove le più alte cime della greca, latina ed

italica poesia si veggono rappresentate. Omero canta i suoi versi eroici che vengono sopra papiri scritti da un giovane, mentre Dante e Virgilio, l'uno macro pei patimenti, l'altro ilare per le grazie imperiali, lo riguardano con ammirazione. E dove vedi la magnifica figura di *Saffo* con la *Tebana Corinna, Anacreonte* e *Petrarca;* e dove *Pindaro* con *Orazio;* e dove *Ovidio* col *Sanazzaro, Bocaccio* e *Tebaldeo;* e dove *Ennio, Properzio, Tibullo* e *Catullo,* tutti esprimenti la diversa indole con le varie attitudini e con le varie sembianze. La vista di questo affresco stupendo faceva scrivere al chiarissimo Missirini i bei versi che seguono:

Ecco Apollo, e le Muse in regal manto,
　　Omero e tutto il coro a lui subbietto;
　　Veggio spirare i volti, e ascolto il canto
　　Che d'alta melodia m'innonda il petto.
Eppur dell'arte è un dolce inganno, e a tanto
　　Dell'Arcangel d'Urbin salse il concetto;
　　Senonchè ciò che un giorno a noi fu vanto
　　Or ci ritorna di grav'onta obbietto.
Che quel greco, latino, italo senno
　　Espresso in varie modulate note
　　Sulla tromba, sul plettro e la zampogna,
Ai vizi nostri che al mal far ci denno,
　　E al secol che dal sonno non si scuote,
　　Disdegnoso contrasta, e ci rampogna.

Al disotto della pittura è una finestra ne' cui spazi laterali Raffaello dipinse a chiaroscuro due soggetti relativi a due grandi Poeti dell'antichità. Da una parte è *Alessandro* che fa deporre il Poema d'Omero nella tomba di Achille; dall'altro *Augusto* che impedisce si bruci l'Eneide, siccome era volontà di Virgilio.

L'allegorica figura della *Giustizia* è quella che si collega con la quarta ed ultima istoria di questa sala stupenda. Un diadema le orna la testa ed ha nelle mani spada e bilancia. I quattro puttini che le stanno intorno, portano questa iscrizione: *Ius suum unicuique tribuens.*

Nell' affresco corrispondente l' Urbinate divise la Giurisprudenza nelle due parti civile ed ecclesiastica, usando della materiale divisione che della parete fa una finestra. Dipinse da un lato l' astuto *Triboniano* che presenta all' imperatore Giustiniano il Codice da lui compilato: e nell' altro pennelleggiò Papa *Gregorio IV*, sotto le sembianze di Giulio II, che consegna le sue decretali ad un avvocato del Concistoro. Poi per non lasciare nuda la parte al di sopra della finestra vi dipinse tre grandiose figure siedute, simboleggianti le tre virtù che debbono essere il fondamento delle legislazioni, cioè: *la Prudenza, la Temperanza* e *la Fortezza.* Semplicissima e piena di maestà è la composizione di questa quarta parete, e vi è (osserva Quatremere) il disegno più largamente trattato e la maniera di colorire più vigorosa.

Al di sotto del monte che raffigura il Parnaso si legge la data 1511, epoca nella quale furono terminati gli affreschi, cosicchè è a dedursi che in meno di tre anni il Sanzio compisse le quattro grandi composizioni di cui parlammo.

In questa sala meravigliosa, mi piace osservare con Ferdinando Ranalli come Raffaello spirituale a principio (la Disputa); sublime di poi (la Scuola d'Atene); vivace in processo (il Parnaso); maestoso da ultimo (la Giurisprudenza) mostrava che l' arte, mercè sua, non aveva da elevarsi più in quella parte di essa che dicesi *interna,* cioè rivolta più a pascere lo spirito che a dilettare i sensi; più intenta ad istruirci che a dèliziarci. Difatti sono qui raccolti e rappresentati tutti i beni della vita umana: la Religione che insegna ad amare; la Filosofia a pensare; la Poesia a commuovere e la Giurisprudenza a ben vivere.

Pietro Selvatico nella sua Storia estetico-critica delle arti del disegno dice che come della *seconda maniera* Raffaellesca, che di tutte è la più vera, la più viva, la più ricca di non superate bellezze, è principio la *Deposizione della Croce*, è vertice la *Disputa del Sacramento,* il più bel dipinto che ci sia rimasto del Cinquecento, perchè vi si ammirano in grado eminente i pregi tutti che formano il gran-

de artista. Composizione grave, raccolta, espressiva; teste alle quali manca solo la parola; chiaroscuro giusto, armonico, a grandi masse; colorito vigoroso, vario, intonato: e disegno poi tanto sceltamente vero da mostrare non solo com' egli intendesse da grand' uomo la forma ma sapesse immaginarla conveniente ad ogni figura, rendendola con difficile facilità.

X.

Raffaello e Michelangelo.

l' Isaia, la Madonna di Fuligno ed altre opere.

Vedendo il Sanzio come il pubblico e tutta la varia legione cortigianesca da cui era circondato il Pontefice s' accendesse di fervido entusiasmo dinanzi al risentito e fiero stile col quale Michelangelo aveva improntato i freschi della Sistina e le gigantesche figure delle cinque Sibille e dei sette Profeti; stimò che per mantenersi in fama, e guadagnare un' eguale popolarità, continuando a vivere nelle grazie di Papa Giulio, non ci fosse che un modo: procedere sull' audace maniera del suo grand' emulo. Perciò non più facendo tutto l' assegnamento su quella grazia castissima ed elegante, con la quale seppe trar miracoli e meraviglie dalla natura, allargò il pennello sapiente, non già da schiavo imitando, ma solo arieggiando i coraggiosi ardimenti del Buonarroti. Come l' influenza sopra di lui esercitata dal Masaccio, dal Vinci e dal Frate l' avevano spinto per la via d' un rapido e brillante progresso; così quella di Michelangelo arrestò per un momento lo slancio del genio, mentre l' altra delle antiche opere greche che si andavano dissepellendo lo scostò dalla imitazione severa della natura. Non si creda peraltro che per un tale leggerissimo deviare l' Apelle d' Urbino cessasse dal dipingere divinamente e meglio di tutti. Egli dalla Disputa dei Dottori tutta spiritualità e devozione; dai ragionamenti dei filosofi antichi tutta quie-

te e dignità; dai canti dei poeti del Parnaso tutti festosità e leggiadria; dalle istituzioni delle leggi umane e divine tutta gravità e importanza civile, passava a dipingere Profeti e Sibille; nomi di concitata fantasia e di terribile rappresentanza.

Poco può dirsi dell'Isaia che pennelleggiò in un pilastro della Chiesa di S. Agostino, il quale da' risarcimenti fu così guasto che più quasi non vi si scorge la mano divina dell'Urbinate. Pure, in questa figura, dice il Mengs, havvi la grandiosità dei Profeti della Sistina, col divario che qui l'arte è nascosta, laddove nelle figure del Buonarroti è manifesta.

Per vedere come Raffaello sapesse camminare sapientemente sulle orme infuocate del fiorentino, togliendo a quella vigorosa maniera tutto ciò che in essa soverchia, fa d'uopo entrare nella Chiesa della Pace, e contemplare, non dico guardare, a mano diritta la cappella che dal suo amico e protettore Agostino Ghigi gli venne allogata. Prima però soffermiamoci un poco a parlare di cose che l'opera Ghigiana precedono, e ricordano i primi anni del soggiorno tenuto in Roma dal Sanzio.

Il Malvasia riferisce che verso il 1511 Achille Grassi, non ancora Cardinale, mandò a suo fratello Agamenone in Bologna *un' Annunziazione* dipinta da Raffaello. S'ignora, come di tante, anche di questa la sorte, e si conosce solo la copia che di essa possiede la collezione del Castello di Gotha.

La Sacra Famiglia dipinta per la Chiesa di Santa Maria del Popolo, e conosciuta col nome di *Madonna di Loreto* è pure bellissima opera di quel tempo. La possiede ora la Pinacoteca del Castello di Kyburg presso Winterthur, della quale è notoriamente la gemma più splendida.

Siccome quest'opera si credeva fino a pochi anni or sono perduta, così merita che per noi se ne faccia un poco di storia prendendo a scorta la Guida del detto Castello ricco di altre cose d'arte pregevolissime.

La Vergine piena di grazia e di leggiadria solleva il velo del bambino Gesù che si è destato, e questi con lieto

moto stende incontro a lei le piccole braccia. Il vecchio Giuseppe appoggiato sul suo bastone contempla con santa commozione l'amorosa scena. Il fondo del quadro rappresenta una tenda.

Raffaello dipinse questa sontuosa immagine intorno all'anno 1510, come pel Vasari abbiamo contezza, quasi ad un tempo col ritratto di Papa Giulio II e, senza dubbio, dietro commissione del Papa stesso per la Chiesa a lui prediletta di Santa Maria del popolo in Roma, dove solamente nelle maggiori festività ambedue i quadri venivano esposti al pubblico. Nell'anno 1519, il Cardinale Sfondrato, nipote di Gregorio XIV, pontefice di quel tempo, costringeva la Chiesa a cedergli le due immagini pel vilissimo prezzo di 100 scudi; il che in Roma eccitava l'universale disapprovazione. In una relazione dell'I. R. Vice-cancelliere Corrado, all'imperatore Rodolfo II sugli oggetti d'arte in Roma fin dall'anno 1595 si fa menzione dei due dipinti come quelli che si trovavano ancora in possesso del Cardinale Sfondrato. Questi morì nel 1618 ed erede sua universale fu istituita la chiesa di Santa Cecilia; ma cosa ben notevole, non si trova verun cenno ch'essa sia venuta al possesso dei due raffaelleschi tesori. È quindi a credersi o che il Cardinale stesso prima di morire li abbia venduti, ovvero che tolti dalla eredità sua sian dessi pervenuti in altre mani. Se non che noi vedremo più innanzi dalle vicende toccate all'esemplare di Kyburg fino a qual punto possano le cose dichiararsi.

Fatta considerazione alle molte copie della Madonna del popolo che dal cadere del secolo XVI giunsero sino a' dì nostri, sembra che nessun altro dipinto di Raffaello abbia goduto di tanta popolarità. Un esemplare, stando alla tradizione, veniva dato nel 1717 per mezzo di un romano, Girolamo Lottorio, al rinomato santuario di Loreto, onde questa composizione nella storia dell'arte ebbe anche il nome di Madonna di Loreto. Alle ricerche del prof. Vögelin era riserbato di mostrare per la prima volta come fosse poco attendibile l'autenticità di questo esemplare così a lungo e

spensieratamente ammessa, e quali metamorfosi esso abbia via via subìto durante il suo soggiorno a Loreto. All'approssimarsi dei Francesi nel 1797 lo metteva in salvo il romano generale Colli presso il principe Braschi in Roma, e di là giungeva dopo la pace di Tolentino, per mediazione dell'Accademia francese di Roma, a Parigi dove nel 1799 veniva aggregato al Museo del Louvre. Ma ivi la gioia di avere acquistato un autentico Raffaello non durò lungamente; imperocchè presto risultò che l'esemplare non era che una copia molto meschina, e di più riescì a Luigi XVIII ad acquistarne dalla collezione del signor di Scitivaux per il prezzo di 80,000 franchi una migliore nel 1816. Avutasi questa per originale, sebbene non reggesse punto al confronto coll'immagine di Kyburg, veniva l'altra data in dono nel 1820 alla Chiesa del villaggio di Morangis presso Parigi. Se non che anco nella novella compera il governo francese non ebbe fortuna, chè già da parecchi anni lo stesso nuovo catalogo del Louvre la qualifica come copia.

L'autentico originale da circa due secoli giaciuto nella oscurità perveniva nel 1862 dalle mani di una ragguardevole famiglia estera, che però vuol rimanere sconosciuta, in quelle del presente proprietario tenente colonnello Pfau di Kyburg a mezzo di certo sensale. Or senza offendere i dovuti riguardi col nominar persone ancor vive, siamo pur nel dovere di accennarne più da presso la provenienza per avvantaggiarne le artistiche ricerche.

Esso deriva dall'antico patrimonio de' Conti Ferraris: famiglia venuta in Innsbruck nel 1626 al segnito di Claudia De Medici sposa all'Arciduca Leopoldo conte del Tirolo. Succedette a quest'ultimo il figlio Ferdinando Carlo sposo ad Anna de' Medici nipote di Claudia, morto poi senza prole nel 1661. Tanto sotto il governo dell'uno come sotto quello dell'altro, la famiglia Ferraris ebbe alla Corte un posto cospicuo e dello stesso possesso di quella perla d'arte andò debitrice ad un atto di principesca munificenza. Ma intorno al modo onde il dipinto venne per mezzo dei Medici in Tirolo potrebbero gittare non poca luce varie particolarità. Come

noi vedemmo, Papa Giulio II della famiglia della Rovere destinava alla chiesa di Santa Maria del Popolo due pitture di Raffaello: l'una il ritratto del Papa stesso, l'altra la Madonna che poi trovammo in possesso del Cardinale Sfondrato. Del ritratto di Giulio II. sono venuti fino a nostri tempi vari eccellenti esemplari; fra i quali però due solamente, quello della Tribuna e l'altro del palazzo Pitti a Firenze, possono pretendere all'originalità; talchè di regola anco quel critico dell'arte che ha preso partito per l'uno, ammette nondimeno che l'altro dev'essere una riproduzione eseguita nello studio di Raffaello. Quindi o l'uno o l'altro di questi due esemplari dev'essere quello che è stato destinato a Santa Maria del popolo. È noto come l'esemplare della Tribuna pervenne a Ferdinando II granduca di Toscana: la principessa Vittoria figlia di Claudia de'Medici ed ultima discendente della dinastia della Rovere lo recava a lui divenendogli sposa, dopo il primo di lei matrimonio col principe creditario Federico di Urbino morto nel 1623.

Or possono farsi due ipotesi circa alle vie per le quali il medesimo sarebbe originariamente venuto in Urbino. O il papa Giulio II lo ha donato a suo nipote Francesco Maria I Duca di Urbino come una riproduzione di quello destinato per Santa Maria del popolo; ovvero il prefato principe creditario Federico (succeduto a suo padre il duca regnante) coglieva un propizio momento per acquistare dal Cardinale Sfondrato, o dalla sua eredità, non pure il ritratto del Papa, ma eziandio la Madonna; e ciò per un pietoso riguardo alla memoria de'suoi grandi antenati. Claudia poi avrà voluto seco portare in Innsbruck cotesta immagine come un caro ricordo.

Che del resto se quest'ultima ipotesi potesse non rispondere al vero, l'altro esemplare del ritratto di Giulio II a palazzo Pitti offrirebbe modo di annodare altre congetture. Intanto questo si sa con certezza che il medesimo da ben 200 anni stette in possesso dei Medici; ma quanto al modo onde sarebbe ad essi pervenuto non si ha più che supposizioni. Da Luigi Urlisch e da altri viene ammesso che il

Cardinale Giovanni Carlo de'Medici, il noto amico della scienza e dell'arte, abbialo acquistato dopo la morte di Sfondrato. Se così è egli non si sarà guari appagato di un solo dei quadri, ma certamente avrà comperato anche la Madonna; e la circostanza che questa non adorna nè l'una nè l'altra delle pubbliche gallerie di Firenze ci fa persuasi ch'egli lo cedesse come bellissimo ricordo alla sua più giovane e diletta sorella Anna nell'occasione che andava sposa dell'Arciduca Carlo in Innsbruck. Così l'una come l'altra ipotesi spiega l'esistenza del dipinto presso la Corte arciducale nella capitale del Tirolo.

È chiaro che siffatte vicende non potevano succedersi senza lasciar traccie sul quadro. E infatti coteste traccie si rinvennero dal sig. Eigner conservatore della R. Pinacoteca di Augsburg allorchè egli nel 1867 ne imprendeva la ristaurazione. Si rilevò che il quadro una volta doveva avere servito come immagine di devozione sopra qualche altare; d'onde per il continuo ardere delle candele, carbonizzatasi una stretta zona dal sinistro ginocchio del bambino fino al seno della Vergine, era stata poi riprodotta da un restauratore guastamestieri. Ancora stavano fitti nel legno dei residui di punte metalliche che avran servito a tener fermo un vezzo intorno al collo di Maria. Ed è ben possibile che la tavola si usasse già come immagine di devozione sotto l'ascetico Cardinale Sfondrato, e anche più tardi alla Corte d'Innsbruck dove poi la pittura già danneggiata dalle fiamme delle candele sarà stata ceduta ai Ferraris.

Si scorge in appresso che i tre raggi d'oro che originariamente stavano sul capo del bambino, erano stati coperti con colore, e in loro luogo più tardi furono dipinte su tutte le tre teste delle aureole. Egualmente, lo che merita considerazione, il rettangolo di legno su cui era la parte inferiore del letto del bambino fu tolto e trasportato in alto e sopravi dipinto il prolungamento della tenda. Una tale alterazione per la quale non fu cambiato il formato del quadro, ma le figure perdettero la loro naturale situazione e furono visibilmente spostate verso il basso, non lascia altra

spiegazione se non che il quadro per timore di una scoperta e di una possibile rivendicazione sia stato reso irreconoscibile avendo però cura di non deformarne almeno la parte più ragguardevole. Ora è noto che sotto il governo del sopranominato Arciduca Leopoldo e di Ferdinando Carlo, colle loro spose di casa Medici, l'elemento italiano e con esso la famiglia Ferraris era onnipotente in Corte. Ma coll'entrare al potere dell'Arciduca Sigismondo Francesco nel 1661 sorse una reazione contro tale preponderanza; gl'italiani furono allontanati dalla Corte, e per vendetta di ciò quegli dovette forse essere avvelenato dal suo medico Agricola nel 1665. In questo tempo di angustie in cui, per la potenza di certe inimicizie, era da temersi ogni peggiore cosa, dovette senza dubbio accadere che si cercasse di rendere irreconoscibile il quadro. Il sig. Eigner però lo ha riposto nel primiero stato restaurandolo con profonda intelligenza dell'arte e con la più scrupolosa conservazione dell'originalità; con che ha salvato al mondo artistico un vero gioiello.

Nella pubblica esposizione apertasi in Augsburg dopo compiuta la ristaurazione toccò all'immagine un trionfo quale raramente s'avvera; e da quel tempo una serie di autorevoli pubblicazioni nazionali ed estere dedicaronle parole con cui apertamente se ne faceva riconoscimento.

Per tuttta Europa si trovano sparse di questa composizione più che trenta copie antiche, parecchie delle quali dopo la scomparsa dell'originale avrebbero voluto pretendere all'autenticità; il che già per due esempi si è da noi dimostrato. Ma la critica rigettò sempre coteste pretese. Nel nostro caso però argomenti incrollabili ci persuadono che in fatto noi ci troviamo al cospetto del vero originale che una felice congiuntura fece ritornare alla luce. Nella semplice nobilissima composizione, nell'aura celestiale, in tutte le teste, nel fino, miracoloso modellamento delle forme, nello splendore e trasparenza de'colori, nella rosea carnagione nell'assai giusto disegno e nel maestrevole pennelleggiamento noi riconosciamo a bello prima la mano del maggiore fra tutti i maestri, il quale in quest'opera ha inalzato all'amore materno un monumento sublime.

Il rapporto sulla restaurazione eseguita dal conservatore Eigner di quest' oggetto di fama europea constata nel modo più efficace all' appoggio di argomenti scientifici e tecnici, la indubitabile autenticità dell' immagine. Nè i giudizi delle più competenti autorità artistiche ebbero a suonare diversi. Dei quali noi menzioniamo qui a cagione di brevità quello soltanto del grande conoscitore dott. Waogen direttore del R. Museo di Berlino. Questi nell' estate del 1867, dietro accuratissimo esame della tavola insigne, aggiudicavagli, il primato fra tutti gli altri esemplari che possono con esso gareggiare, non escluso tampoco il fin qui apprezzatissimo della vedova di sir Guglielmo Kennedy Lawrie in Firenze. Sì: egli e per il carattere tecnico della parte rimasta dell' originale, e per l' impressione ineffabilmente soave ond' è tocco il profondo dell' animo, credette quasi poter concludere che la pittura di Kyburg appartiene a quel breve periodo in cui Raffaello a Roma senza la usata cooperazione degli alunni conduceva a compimento tutto di sua propria mano. Per procurarsi una piena certezza intorno a questo punto, Eigner voleva ripetere le sue visite con più comodo, ma esso pur troppo dopo pochi mesi fu rapito dalla morte.

Ora mille pellegrini, anco da lontane parti, vanno annualmente al romantico luogo di Kyburg consacrato dalla storia e dall' arte, e la sensazione che quivi la Madonna del popolo fa al riguardante è descritta in modo eccellentissimo dalla parola del poeta:

Quando ti stringi al seno, o dolce madre,
L' adorato fanciullo, il tuo divino
Occhio si avviva, e una soave, nuova,
Celeste gioia ti risplende in volto.
Fiore e stelo giammai teneramente
S' unirono così, come si unisce
Il tuo sguardo, o fanciullo, al puro sguardo
Della tua genitrice. Il Paradiso
Quell' estasi materna in se racchiude. —

Di Giulio II poco dopo arrivato in Roma fece il ritratto ed è quello che si conserva nella Galleria Pitti di cui il

Vasari ebbe a scrivere: » Ritrasse Papa Giulio in quadro a » olio, tanto vivo e verace, che faceva temere il ritratto a » vederlo come se proprio egli fosse vivo. » Di questo lavoro, il cui cartone traforato nei contorni con l'ago è pure a Firenze, in mano dei principi Corsini, fece Raffaello una ripetizione esistente ora nella tribuna della Galleria degli Uffici. V'è il fiero Pontefice rappresentato a mezza figura, solo, accigliato, senza punti ornamenti, quasi uomo che sdegna consigli e non vuole ricercatezze regali.

Il ritratto di giovane incognito che si ammira nel Museo del Louvre; *la Vergine di Casa d'Alba* posseduta da quello di Pietroburgo, e *la Madonna col bambino Gesù che presenta un garofolo al piccolo San Giovanni* che da casa Aldobrandini passò a Londra dove è proprietà di Lord Garvagh, sono pure dipinti dei primi tre anni vissuti a Roma da Raffaello.

E fu verso il 1511 ch'egli eseguì per commissione di Sigismondo Conti cameriere segreto di Giulio II, e per la Chiesa di Aracoeli, quella celebre Madonna, poi chiamata di Fuligno perchè nel 1568 fu posta nella chiesa delle monache di detta città, dalla quale rapita passò a Parigi nel Museo di Napoleone, e dalla Francia pel trattato del 1815 tornò a Roma, dove si conserva nella Galleria Vaticana. È questo un miracolo di disegno, di stile, di colorito, di chiaroscuro. Come di Fidia fu detto che con lo scalpello accresceva la divinità del suo Giove; dissero che il Sanzio con quest'opera accrebbe la divinità della Vergine, tanto seppe ritrarla bella e modesta. Mirabile è il putto che scherza col mento materno; e mentre nel San Giovanni vedi l'uomo della penitenza severa, nel S. Girolamo trovi quello della contemplazione profonda. E non par viva quella testa di Sigismondo Conti; non parla agli occhi ed al cuore la figura inginocchiata di S. Francesco; non sembra dipinto in Paradiso quel vago fanciullo, ritto nel mezzo della tavola, che alza la bella testina verso la Donna degli angeli? È indubitato che in questa tavola meravigliosa Raffaello coronò gli studi fatti a Firenze, sì che meglio non a-

vrebbe saputo spiritualizzarla Masaccio, disegnarla Leonardo, colorirla Frate Bartolomeo.

Dell'anno appresso 1512 sono i due ritratti egregiamente eseguiti e dipinti così come l'avrebbe saputo fare Giorgione. Il primo è a Firenze nella tribuna degli Uffizi e rappresenta *Beatrice da Ferrara;* il secondo nella pinacoteca di Monaco raffigura *Bindo Altoviti* uomo celebrato a Roma per la sua singolare bellezza.

Grande amatore delle arti l'Altoviti volle che il Sanzio gli dipingesse una Sacra Famiglia, nella quale, sebbene tèma tante volte trattato, il genio fecondo dell'Urbinate seppe introdurre novella grazia. Questa tavola, che trovasi nel Reale palazzo di Pitti, porta il nome di *Madonna dell'Impannata* dalla tela che cuopre la fenestra che è nel casamento segnato in fondo del quadro. La Vergine in piedi prende il suo Gesù dalle mani di S. Elisabetta che sta sieduta. Il fanciullo è in atto di lanciarsi verso la madre, mentre una giovinetta che è dietro la santa, toccandola leggermente con la punta d'un dito, volge la vispa testa e sorride.

Nè vuol tacersi fra le Madonne dipinte nel 1512 quella che dalla Galleria d'Orleans passò a Londra nell'altra del Duca di Bridgewater. Perfettamente vi è disegnato il divino fanciullo, vero capolavoro di vita e di grazia; come pure la testa della Vergine sorprendente per la grande espressione. Qui diremo, giacchè viene in acconcio, come nel disegnare le teste Raffaello toccava un apice mai superato dagli emuli, nè raggiunto dai pittori che vennero dopo; essendo esse quasi tutte perfettissime di forma, insigni pel tipo bene addatto ai carratteri differenti, egregie per varietà, ricche di vita e quasi diremo di parola. Quanta divinità in quelle di Cristo; quanta grazia in quelle della Madonna e dei putti; quanta dignità nelle altre degli apostoli, dei filosofi e dei santi!

Più semplice, ma non meno bella della Madonna di Londra è l'altra di Casa Tempi che con vergogna del ricco venditore passò a dì nostri in mani straniere, ed oggi si trova nella Pinacoteca di Monaco.

Assai male andata trovasi altra tavoletta del Sanzio pur essa rappresentante Maria, venduta a Londra nel 1856 dal poeta Samuele Rogers. Invece benissimo conservata si vede nel Museo di Napoli, insieme all'originale cartone, la Santa Famiglia che l'Urbinate eseguì in quel tempo per Pio Leonello da Carpi. Sopra loco ruinoso stanno coi loro fanciulli S. Elisabetta e la Vergine. Il piccolo S. Giovanni guarda in atto di tenera devozione Gesù che ritirando la sua manina da S. Elisabetta, lo benedice. S. Giuseppe è là che passeggia sotto gli archi d'un edificio. È nella Sacra Famiglia, tutta improntata dalla pura semplicità della vita domestica, che Raffaello dette l'espressione più subblime alla poesia cristiana, la quale con la sua bellezza tocca il cuore del popolo, con la sua bontà esprime meglio d'ogni altra l'idea divina e il sentimento materno. Ma di questo ci accadrà di dover riparlare.

XI.

I Profeti e le Sibille della Pace.

Ora entriamo a contemplare la Cappella della Chiesa della Pace, di cui si fece parola là dove accennammo essere il Sanzio entrato in una nuova maniera arieggiante quella di Michelangelo. Il lavoro eragli stato allogato da Agostino Ghigi, l'amico di Giulio II e del suo successore Leone, e gran mecenate dei buoni artisti. Al disopra della parete sono i quattro Profeti insieme a quattro Angeli; al disotto le quattro Sibille: la Cumana e la Persica a manca, la Frigiana e la Tiburtina a diritta. Alcuni geni celesti tengono in mano delle pergamene con le seguenti iscrizioni grecamente dettate:

La Resurrezione dei morti. — Egli subirà la fine comune. — Il cielo circonda la terra. — Io aprirò e resusciterò. — Giù una novella generazione. —

Al sommo dell'arco, appare un angelo con in mano una face, simbolo della luce che mandarono fra gli uomini

codeste donne predestinate. Dei quattro profeti sta al manco lato, vicino a Davidde, il giovane Daniele tenendo in mano la scritta: *Resurexi. et. adhuc. sum. tecum* — e a mano destra Osea presso Giona mostrando la iscrizione che segue: *Suscitabit. eum. Deus. post. biduum. die tertia.* Giorgio Vasari parlando di questi affreschi così si esprime: *Raffaello condusse quest' opera lavorata a fresco della maniera alquanto più magnifica e grandiosa della prima,* ed aggiunge che, *delle sue pitture, questa è tenuta migliore, e fra le belle bellissima.* Non ripetendo noi quella parola *migliore,* che male ci pare adoperata nel vastissimo paragone, diremo che il Sanzio, togliendo alle sue figure quel che di soverchiamente strano appariva nelle Sibille del Buonarroti, fece sì che le proprie con l'espressione più marcata dei volti, col fatidico scintillare degli occhi, con l'atteggiamento severo, col grandioso avvolgere dei panni e con l'autorevole dignità del carattere, dimostrassero l'elevatezza di quella natura che sta fra l'umano e il divino. Mirabili certamente per la loro originalità e per la loro fierezza son le Sibille di Michelangelo; ma quelle di Raffaello non si superano per la purità delle linee, per la bellezza delle forme, per l'incanto dell'espressione, per la grazia del pennelleggiare. I Profeti però non si ravvisano egualmente belli, nè per la composizione, nè per la esecuzione; e dicono che di essi l'Urbinate facesse solamente i Cartoni, affidando l'opera dell'affresco al suo concittadino Timoteo Viti.

La Cappella fu poi inaugurata nel 1519 come si ha dall'iscrizione che tuttora sussiste: *Augustinus . Chisius . Sacellum . Raph . Vrbin . praecipuo . Sibyllar . opere . exornatum . D . D . M . Ac . Virgini . Matri . Dicavit . A. . MDXIX . Eidem . Annua . scuta . L . Legavit .....*

E qui si vuole ricordato un fatto notevole. Raffaello, compiuto il lavoro pel Chigi, non avendo ricevuto che un acconto di 500 scudi, chiese la somma di saldo al cassiere Giulio Borghesi. Questi che se era un valente ministro del principe non era certo un buon giudice di cose d'arte, fece

le maraviglie per la domanda, onde il Sanzio ebbe a dirgli: fate stimare il mio lavoro da un uomo pratico e vedrete che la somma che io chiedo non è soverchia. Il Borghesi chiamò Michelangelo! Il Buonarroti, considerati attentamente gli affreschi del suo grande rivale: *quella testa* (gli disse indicando una delle Sibille) *vale cento scudi essa sola*. E le altre? domandò subito l'avaro cassiere: *le altre non valgono meno*. Questa scena riseppe il Chigi che ordinò si dessero a Raffaello tante centinaia di scudi per quante erano le teste da esso dipinte nella sua Cappella. *Andate al pittore* (disse il principe al suo cassiere) *dategli questa somma, diportandovi seco lui con la maggior cortesia per modo che ne rimanga contento, perchè s' ei volesse essere pagato anche delle drapperie, io n' andrei probabilmente in rovina.*

È cosa non dubbia, come si esprime il Ranalli, che ad assicurare al Sanzio il primo seggio fra i pittori, bastavano la Disputa del Sacramento, la Scuola d' Atene, la Madonna di Fuligno, e le Sibille della Pace. Ma l' arte pareva come ancora non contenta di lui, e voleva ch' egli altresì primeggiasse in ogni opera anche pel colorito, pel chiaroscuro, per la prospettiva, raggiungendo l' ottimo, e superandolo, non solo della scuola Fiorentina, ma eziandio della Veneta.

E di che cosa fosse ancora capace l' Apelle nostro lo andremo vedendo nelle restanti *Sale del Vaticano*, nella *Santa Cecilia*, nello *Spasimo di Sicilia*, nella *Vergine di S. Sisto* ed in altre opere il cui numero prodigioso si chiuse, per somma sventura dell' arte, col Cristo Trasfigurato.

XII.

La seconda Camera Vaticana dell' Eliodoro

Poco prima d' intraprendere gli affreschi di Santa Maria della Pace Raffaello aveva cominciato la pittura della seconda Camera Vaticana, chiamata, dall' affresco principale

che vi si trova : *la Camera dell' Eliodoro.* Perchè in quella stanza potesse dipingere l'Urbinate, il Papa fece scrostare i freschi di *Bramantino di Milano* e di *Pietro della Francesca;* ma siccome v'erano i ritratti di parecchi uomini illustri, gli allievi del Sanzio ne fecero copia, che poi Giulio Romano donava a Paolo vescovo di Nocera de' Pagani, e che ora si trovano in Inghilterra nella collezione del defunto W. Roscoe, autore della vita di Leone X. Come della prima sala erano state argomento la religione, la morale e la filosofia, delle altre camere dovean esserlo la storia della Chiesa e de' suoi Pontefici. La stanza dell' Eliodoro ha pure il soffitto in quattro parti diviso per mezzo di larghe fasce coperte di soggetti mitologici, di combattimenti, di trionfi, di sacrifizi, che si riuniscono al centro ove sono gli stemmi del Papa.

In un lato è l' Eterno che accompagnato da due angeli comparisce a Noè, il quale tenendo fra le braccia uno dei tre figliuoli sta in atto d' adorazione, mentre la madre con gli altri due vedesi ritta innanzi la porta di casa. Composizione piena di rara maestà. — Dall' altro è il sacrificio d' Abramo. Un angelo che viene dal cielo arresta il braccio del patriarca, ed un secondo conduce l' ariete che dev' essere collocato nel luogo della vittima umana. — Il terzo soggetto della volta è Giacobbe che vede in sogno la scala celeste; ed il quarto è Mosè che, prono d' innanzi all' ardente roveto ed abbagliato dal celeste chiarore, nasconde la faccia mentre un angelo, sviando le fiamme, fa che si vegga l' Eterno.

Rivolgendoci quindi ai grandi affreschi delle pareti ci si presenta pel primo Eliodoro cacciato dal tempio di Gerusalemme, perchè per ordine di Seleuco vi derubava il danaro degli orfani e delle vedove. Siamo entro il tempio. Sorpresa e spavento invadono il popolo e i sacerdoti; perchè tre messi celesti, uno de quali corazzato d' oro sur un cavallo magnifico, traversando l' aere con la violenza della folgore veniano a colpire il profanatore nel luogo medesimo del suo reato. Eliodoro atterrito abbandona la preda, e i

due compagni di furto sembra che vogliano, sebben fuggendo, difendersi. Alla sinistra di questo magnifico gruppo vedesi Giulio II portato da quattro servi e in atto di contemplare la scena. In uno dei portatori Raffaello ritrasse l' incisore *Marc' Antonio Raimondi,* e in altro il Cremonese *Giovanni Pietro Foliari.* Voleva il Papa che questa storia simboleggiasse in qualche modo l' espulsione dalla Chiesa dei suoi nemici, e di qui l' anacronismo che vi si osserva. Grande è l' interesse che artisticamente ridesta questo lavoro dal lato del colorito, da sembrar Veneziano.

Se con l' Eliodoro volle il Sanzio mostrare la protezione che Iddio concede alla Chiesa contro chi la combatte; col miracolo di Bolsena (il secondo affresco di questa sala) volle far manifesta l' assistenza che le accorda contro gl' increduli. Nel 1263, nella Chiesa di S. Cristina in Bolsena, essendo pontefice Urbano IV, un prete non credente nel mistero eucaristico, vide, celebrando la messa, con suo grande terrore e sbalordimento, il corporale empirsi di sangue che grondava dall' ostia. Questo fatto che si narrava al popolo dagli ecclesiastici con manifesto fine di spaventare i nuovi eresiarchi che cominciavano nel seno della cristianità a rampollare, servì d' argomento all' Urbinate per la seconda parete, in cui nella persona d' Urbano, ritrasse pure Giulio II, assistente alla messa, insieme ai molti uditori, che per la novità del caso fanno diversi movimenti di meraviglia. La parete è divisa da una finestra, ma il pittore seppe bene acconciarvi la sua composizione, collocando, al di sopra dell' apertura, l' altare col celebrante, a sinistra l' attonito popolo, a destra il Papa col suo corteggio. Nell' architrave della finestra si legge: *Julius . II. Ligur . Pont. Max. Ann. Christ. MDXII . Pontificat. Sui . VIIII.* Pare che Raffaello (osserva Quatremere) che ricopio, non sia stato mai sì felice nel riunire in un solo soggetto la varietà dei gruppi e le loro movenze con quella drammatica unità d' espressione che ricongiunge tutti i personaggi diversi, popolo, clero e soldati nel punto centrale dell' avvenimento, cui ciascuno a suo modo partecipa. Lo spavento

dell' incredulo prete, la commozione delle donne, la curiosità in taluni, in altri il timore, la rozza indifferenza dei cinque palafrenieri, la santa gravità del Pontefice e dei suoi Cardinali, formano un insieme mirabilmente ideato, sovranamente dipinto. E veneto v' è anche qui il colorito, per maniera che talune teste prese dal vero potrebbero credersi Tizianesche.

XIII.

Raffaello regnante Leone X.

Altri affreschi nella Sala dell' Eliodoro — Ritratti.

Era l'anno 1513 e nel mese di febbraio moriva Giulio II cedendo il seggio pontificale al Cardinale Giovanni de' Medici che prese il nome di Leone X; natura oppostissima a quella di Giulio, ma come Giulio gran mecenate d'ogni arte. Perciò la morte del Papa-guerriero interruppe appena i lavori di Raffaello, cui furono dal nuovo principe prodigati al doppio grazie e favori. Solo dovette l'Urbinate modificare il primitivo progetto, per le altre due pareti della seconda Sala, e nel luogo delle allusioni preparate pel Papa morto, dovevano prendere il posto quelle pel Pontefice nuovo.

È a sapersi che mentre il Medici vestiva la porpora, fu fatto prigioniero nella battaglia di Ravenna, città ove tenea legazione; e quindi come per miracolo liberato, corse fortuna quasi conforme a quella del principe degli Apostoli. Onde Raffaello ritrasse nella terza parete, pur da una finestra divisa, la liberazione di S. Pietro, in tre diversi episodî. Al di sopra si vede dietro sbarre di ferro l'Apostolo prigioniero incatenato in mezzo a due guardie. Tutti e tre dormono profondamente, mentre un Angelo risplendente di luce viene a salvare il recluso. È una scena stupenda.

A mano dritta della finestra l' Angelo stesso fa passare S. Pietro fra le guardie addormantate sul limitare della prigione.

A sinistra si veggono i soldati medesimi che si destano, presi da meraviglia per la fuga non comprensibile.

I due primi soggetti vengono rischiarati dalla luminosa figura dell' Angelo, e l' ultimo da una face che porta uno di queì soldati e dal fioco lume di luna. Questi diversi chiarori danno alla composizione un effetto particolare, originalissimo per la novità che destò allora la meraviglia di tutti. Sopra la finestra si legge questa iscrizione: *Leo . X . Pont. Max. Ann. Christ. MDXIII . Pontificat. Sui . II.*

Il quarto affresco, rappresentante l' istoria d' Attila è anch' esso una viva allusione a' fatti dell' allora regnante Pontefice; il quale con le lusinghe della sua presenza e delle sue maniere, con l' arte già fatta celebre di mercatare la fortuna degli Stati, era riuscito per qualche anno a fermare il torrente delle armi straniere, che dopo la calata di Carlo VIII non avevano mai cessato d'innondare l'Italia. Bastò questo per richiamare alla fantasia del pittore il vecchio racconto di Attila, che volto con potente esercito alla distruzione di Roma, presso Governolo, sulle rive dell' Oglio fu incontrato, fermato e fatto retrocedere dalla santità del magno Leone.

Quell' uomo robusto che si vede a cavallo fra' suoi barbari è Attila Re degli Unni. La vista degli Apostoli Pietro e Paolo patroni di Roma, sembra gl' ispiri timore. Uno spaventevole uragano attraversa l' atmosfera e mette il terrore fra quelle orde selvaggie che si veggono in fondo al quadro; i cavalli s' impennano, e fra la confusione generale i trombettieri suonano la ritirata. A mano diritta sono dipinti sopra impetuosi destrieri due capi de' barbari, uno de' quali è coperto d' un' armatura a scaglia d' acciaio, simile a quelle de' Sarmati scolpiti a rilievo nella colonna Traiana. A mano sinistra sieduto sopra una mula, si avanza dignitosamente calmo il Pontefice Leone I. (sotto le sembianze di Leone X.) accompagnato da due Cardinali in gran pompa e da due ufficiali di corte, l' uno portante la croce e l' altro la mazza. Tutte le figure del corteggio papale sembrano essere ritratti.

Per ciò che s'attiene all'esecuzione quest'affresco può dirsi una delle opere più belle dell'Urbinate; e il gruppo del Papa col suo corteggio è una cosa stupenda pel diligente disegno, come pel colorito vigorosissimo e trasparente.

Nella parte inferiore delle pareti sono dipinte undici figure allegoriche, in forma di cariatidi che sostengono capitelli sui quali posano le modanature dipinte sotto gli affreschi. Piccoli scompartimenti, che simulan bronzo adornano gl'intermezzi. Le dodici figure simboleggiano fatti relativi alla prosperità dello Stato sotto il governo di Leone X. Esse sono: la Religione, la Legge, la Pace, la Protezione, la Nobiltà, il Commercio, la Marina, la Navigazione, l'Abbondanza, la Pastorizia, l'Agricoltura e la Vendemmia.

Taluno chiamò Raffaello l'adulatore dei Papi, dai quali era tanto innalzato, ma si ricordi che quello era il tempo dei principi mecenati e dei sudditi adulatori, e che l'apoteosi ne' dipinti dell'Urbinate non era sfacciata e stucchevole come quella dei poeti e dei letterati che facean lieta la corte del mediceo Gerarca. Aveva, dice il Ranalli, sempre gran parte di amabile e di sensata verécondia; e forse con essa voleva l'artista richiamare alla mente dei suoi Pontefici il modo tenuto dai primi capi della Chiesa, per vincere le nimicizie dei principi e dei popoli, modo che non fu certamente quello della Spada ma sì della Croce.

Erano sei anni che Raffaello viveva a Roma. La sua felice posizione d'artista in una corte splendida siccome era quella di Giulio II e di Leone X gli procacciò la conoscenza e l'amicizia di nuovi personaggi distinti. Tutti ammiravano il suo genio, tutti lodavano la sua bontà singolare, e mentre gli uomini lo chiamavano grande, le donne romane lo dicevano bello, e lo era.

Fra i piu famigliari del Sanzio deve porsi il conte *Baldassarre Castiglione*, e quidi *Lodovico Ariosto*, *Iacopo Sadoleto*, *Pietro Bembo*, *Federigo Fregoso*, *Filippo Beroaldo*, il giovane *Jacopo Sanazzaro*, *Antonio Tebaldeo*, *Andrea Navagero*, *Agostino Beazzano*, *Bernardo Bibiena*, *Baldassarre Turini da Pescia* e *Giambattista Branconio d'Aquila*.

Per il *Bembo* avea dipinto i ritratti dei due scrittori *Navagero* e *Beazzano* sopra una tavola stessa: il primo in serio atteggiamento con nera la barba e neri i capelli; il secondo più ridente a vedersi. La copia di essi trovasi nel palazzo Doria di Roma. Pel *Branconio* fece la bella tavola della Visitazione che ammirasi nel Museo Madrilese; e pel *Bibiena* lo stupendo ritratto nel quale seppe incarnare il tipo dell'uomo di stato e dell'uomo di mondo, che si trova pure a Madrid ove il portava *Baldassarre Castiglione*

Poco dopo l'elevazione al Pontificato di Leone X ritrasse anche in tavola l'immagine d'un altro personaggio distinto: il Volterrano *Tommaso Fedra Inghirami*, Cardinale, Bibliotecario. Esso è nella Galleria di palazzo Pitti, e viene da tutti diligentemente studiato per la sorprendente espressione e per il grande sapere col quale è modellata quella testa dell'uomo che pensa.

XIV.

Sopraintendenza della fabbrica di S. Pietro.

Fra Bartolomeo Da S. Marco — L'Incisione.

Raffaello aveva appreso le prime regole dell'Architettura presso *Pietro Vannucci*, in un momento nel quale gli artefici non si credevano abbastanza fondati in una professione se anche le affini a quella non avessero conosciuto. Trovandosi a Roma potè meglio studiare e comprendere i precetti dell'arte, e per la qualità del luogo a ciò opportunissimo, e pel suo convivere col concittadino *Bramante*. Un primo saggio aveva egli dato nel famoso tempietto che dipinse nel quadro dello Sposalizio; un secondo ne offerse nell'affresco della Scuola d'Atene dove quell'edificio a portici è ricco di tanto sapere prospettico, quanto se ne potrebbe desiderare in artista abilissimo. Tale sua abilità confermava col disegno pieno di eleganza e di ottimo gusto eseguito per la casa che si volle erigere in via Borgo Nuovo,

nelle vicinanze del Vaticano, di cui ora rimane solo l'angolo destro del basamento che fa parte del palazzo Acorramboni. Ne conosciamo la facciata per un incisione che *Antonio Lanfranco* pubblicava nel 1549 col titolo: *Raph. Urbinas ex lapide coctili Romae extractum;* il cui unico esemplare trovasi nella Biblioteca del principe Corsini che è poi quella riprodotta dal *Pontani* nell'opera *sull' Architettura di Raffaello.* Ma del Sanzio *Architetto* parleremo in capitolo apposito. Or basti sapere che Bramante morendo nel 1514 raccomandava a Papa Leone l'egregio pittore, e che quel Pontefice dichiarava il giovane Sanzio Sopraintendente della gran fabbrica di San Pietro col Breve molto onorifico che è pregio dell' opera riferire: » *A Raffaello d' Urbi-*
» *no* — Poichè oltre l' Arte della Pittura, nella quale tutto il
» mondo sa quanto Voi siate eccellente, anche siete stato re-
» putato tale dall' Architetto Bramante in genere di fabbri-
» care; sicchè egli giustamente reputò nel morire, che a
» Voi si poteva addossare la fabbrica da lui incominciata
» in Roma del tempio del Principe degli Apostoli; e Voi ab-
» biate dottamente ciò confermato coll' aver fatto la pianta,
» che si desiderava, di questo tempio; Noi che non abbia-
» mo maggior desiderio, se non che questo si fabbrichi con
» la maggior magnificenza e grandezza che sia possibile, vi
» facciamo sopraintendente a quell'opera, con lo stipendio
» di 300 scudi d'oro da pagarsi ogni anno dal presidente
» de' denari, che son pagati per la fabbrica di questo tem-
» pio e che vengono in mano nostra. E comando che sen-
» za ritardo anche ogni mese, ogni volta che da Voi sia
» domandato, vi sia pagata la rata a proporzione del tem-
» po. Vi esortiamo di poi, che Voi intraprendiate la cura
» di quest' impiego in guisa, che nell' esercitarla mostriate
» d'aver riguardo alla propria stima e al vostro buon no-
» me, alle quali cose vi bisogna certamente far buoni fon-
» damenti da giovane, e corrispondiate alla speranza che
» abbiamo di Voi, e alla paterna nostra benevolenza, e fi-
» nalmente eziandio alla dignità e alla fama di questo tem-
» pio, che sempre fu in tutto il mondo il più grande e

» santissimo, e alla nostra divozione verso il principe degli Apostoli. — Roma 7 Agosto nell' anno secondo, (cioè 1515) —.

Molti ed egregi artefici, mossi dalla fama delle Opere di Raffaello e di Michelangelo, si recavano a Roma. Fra questi troviamo *Fra Bartolomeo*, il quale non potendo acconciarsi al novello clima pregò l' Urbinate di condurgli a termine due quadri: *il S. Pietro e il S. Paolo*, che per commissione di Mariano Fetti dovevano essere collocati nella Chiesa di S. Silvestro a Monte Cavallo. I due dipinti si trovano oggi nel Palazzo del Quirinale, e veramente nel S. Pietro si riconosce la mano maestra di Raffaello. — Mentre questi dava opera a compiacere il desiderio dell' amicissimo Fiorentino (così narra il Conte *B. Castiglione* nel suo Cortigiano) due Eminentissimi che poco s' intendevano d' arte dissero che i volti degli Apostoli sembravano loro troppo infiammati. Al che l' Urbinate rispose senza esitare : » Non c' è » da meravigliarsene. Il pittore usò quelle tinte dopo riflessione matura, e le usò per significare come i SS. Apo- » stoli Pietro e Paolo dovevano in Cielo essere anche più » infiammati che su quelle tavole vedendo la Chiesa go- » vernata da gente che vi somiglia. »

Ad accrescere il nome del Sanzio con la diffusione de' suoi sublimi concepimenti, si prestarono egregiamente le incisioni sul rame, per le quali aveva nome di valentissimo il Norimberghese *Alberto Durero*, cui Raffaello mandò parecchi disegni. Uno di essi, rappresentante due uomini nudi è nella Collezione Albertina di Vienna, e sotto vi si leggono queste parole scritte dallo stesso Durero: » 1515. » Raffaello d' Urbino che è in grande stima presso il Papa » ha fatto queste figure nude e le ha mandate ad Alberto » Durero di Norimberga per fargli conoscere un lavoro del- » la sua mano. » Coetaneo di Alberto era *Marcantonio Raimondi* Bolognese, il quale dopo avere appreso i principii dell' intagliare sotto il *Francia* era andato a Venezia, e colà, vedute le cose dell' incisore tedesco, le contraffacea così bene che potea venderle con l' istesso nome di lui. Ma ve-

dendo di non essere tanto innanzi nel disegno, pensò di andarsene a Roma dove potea molto imparare traendo dal lavoro maggior guadagno ed onore. Infatti vi attese con sì felice successo che potè soddisfar ai desideri dell'Urbinate. Per prima cosa (dice Vasari) intagliò una bellissima carta nella quale era una Lucrezia in atto di uccidersi. Raffaello si avvide che col bulino del Raimondi, poteva mandar attorno qualche disegno; e difatti poco dopo vennero in luce: *il Giudizio di Paride; la strage degli Innocenti; il ratto d'Elena* e la *Morte di S. Felicita,* opere che acquistarono tanta fama al Raimondi che le sue stampe furono universalmente cerche e pagate a grandissimo prezzo. Singolar fortuna in vero che nello stesso secolo e nello stesso luogo fiorissero il pennello dell' Urbinate e il bulino di Marcantonio.

XV.

La Fornarina e il suo Ritratto.

Nel fiore della sua giovinezza, nel momento più bello delle sue grandi speranze, e mentre attendeva agli studj per gli affreschi della prima camera Vaticana, l'Urbinate preso da un fiero trasporto d'amore, andava sfogando l'interna passione coi versi; e nelle collezioni di Vienna, di Londra, d'Oxford e di Montpellier, si trovano disegni di Raffaello, con suvvi scritti dalla sua mano vari progetti poetici. Tre sonetti ci rimangono, dei quali se le muse non hanno ragione di rallegrarsi per la purità della lingua e per la forza dell'immaginazione, dimostrano però che un grande affetto lo dominava. A noi basterà riportare il seguente:

Un pensier dolce a rimembrare i' *(godo?)*
Di quello assalto, ma più gravo el danno
Del partir, ch'io restai como quei c'anno
In mar perso la stella, s'el ver odo.
lingua di parlar disciogli el nodo
A dir di questo inusitato inganno

Ch' amor mi fece per mio grave afanno
Ma lui più ne ringratio, e lei ne lodo.
L' ora sesta era, che l' ocaso un Sole
Aveva fatto, e l' altro sorse in locho
Atto più da far fatti che parole.
Ma io restai púr vinto al mio gran foco
Che mi tormenta, che dove l' un sole
Desirar di parlar, più riman fiocho.

Ma chi era la giovane donna che amò Raffaello quando, come dice l' Aleardi in un suo canto stupendo:

. . . . ne l' ardente alma infinito
Un mondo avea d' immagini, di forme,
D' arte e d' amore?

Dalle ricerche fatte dai paleografi sembra si chiamasse Margherita; e in una edizione del Vasari del 1568, posseduta dall' Avvocato Giuseppe Vannutelli di Roma leggesi manoscritta nel secolo decimoterzo la nota seguente: » Ritratto di Margarita donna di Raffaello che pareva viva. »

Tutti però la conoscono sotto il nome storico di Fornarina, figlia di un panattiere, che abitava presso Santa Cecilia in Trastevere; ed anche oggi sogliono i romani mostrare nella via Santa Dorotea una piccola casa col N. 20 siccome quella ove nacque la fortunatissima donna.

Fornarina soleva passar delle ore nel giardino attiguo alla casa, nel quale, perchè ricinto da muro bassissimo, poteva chiunque vedere. Narrasi che Raffaello la scorgesse nel momento ch' ella immergeva il piede sottile in una piccola fontana, e subitamente se ne innamorasse. Era il genio che aveva trovato il bello!

L' Aleardi dipinge con pittorica penna il sublime momento del primo vedersi, il primo bacio, il primo dialogo di quelle due anime:

La man timidamente egli le porse
Dal muricciuolo, ed ella lenta lenta
Alzò la sua: si strinsero, e gli sguardi
Lunghe promesse si scambiar d' amore.
Cadeva il sole; il mormorio d' un bacio

Parve si udisse: e quell' occulto nodo
Stretto in un solitario angol di Roma,
Un giorno lo saprà tutta la terra.

Così l' Urbinate ornava la vita col mirto della gloria, con gli allori dell' arte, con le rose d' amore. Questo narrano la tradizione e i poeti. Di certo si sa quanto ne scrisse Vasari, che cioè Raffaello amò una giovane donna, che visse sempre con lui e della quale fu preso fino all' ultimo istante della sua vita.

Narra anche Vasari che di lei facesse parecchi ritratti ma due soli giunsero fino a noi. Il primo è l' immagine di una giovane donna assisa fra mirti ed allori. Una stoffa rigata le contorna la testa a mo' di turbante, donando al suo volto un' aria di viva, di distinta bellezza. Con la mano destra tiene un velo raccolto sul petto; e il braccio manco, ornato di un braccialetto d' oro, tiene disteso sulle ginocchia coperte d' un drappo rosso. È nel mezzo del braccialetto che Raffaello, con moltissima diligenza, scrisse il suo nome. L' originale esiste a Roma nel palazzo Barberini fin dal 1612, per cui non può essere quello di cui parla Vasari, e che dice avere appartenuto a Matteo Botti amico del Sanzio; perciocchè nel 1677 è desso citato come esistente presso la famiglia dei Botti.

Il Ritratto di Fornarina ricordato dall' Aretino come cosa viva è quello che trovasi nella Galleria Pitti a Firenze. Il bellissimo volto di questa donna arieggia quello della Vergine di S. Sisto di cui parleremo, con questa differenza che la fisionomia della Madonna fu dal pittore assai più nobilitata, come convenivasi al divino soggetto. Il Ritratto è un tipo di romanesca bellezza: maschie vi si veggono le forme; il costume magnifico; e mentre un dolce sorriso le sfiora le labbra, pare ch' escano scintille da' suoi leggiadri occhi neri. Tanto il colorito di quest' opera è bello, luminoso, vivace, che non mancarono coloro che lo dissero escito dal pennello brillantissimo di Giorgione.

Fortunatissima donna!

XVI.

La Madonna del Pesce — la Galatea.

Una lettera di Raffaello.

Terminata la pittura della seconda Camera Vaticana Raffaello dipinse alcune tavole preziosissime, fra le quali è notevole quella per la chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, che trasportata più tardi nel Museo Madrileno vi prese nome di: *Madonna del Pesce.* — La vergine v'è assisa in trono col suo fanciulletto. Il giovane Tobia condotto da un Angelo, sta in atto d'implorare la guarigione del suo cieco padre: Gesù gli volge gli occhi, mentre posa la sua manina sopra un libro tenutogli vicino ed aperto da S. Girolamo.

È noto con quanto amore Raffaello dipingesse quest'opera che il mondo ammira al palazzo dell'Escuriale. Per eseguirlo acconcia nel suo studio tre vivi modelli nelle movenze che gli parevano più accomodate al soggetto. e quindi li ritrae esattamente in piccolo, e li lumeggia di biacca con le regole più raccertate del chiaroscuro. Poi, affinchè ogni figura prendesse nell'insieme l'impronta schietta del vero, graticola il disegnino, la trasporta in grande, annobilendo con l'animo nobilissimo quanto poteva esserci di volgare e di troppo terreno, ommettendo con accorto intelletto gli accidenti, onde la forma anzichè casualmente vera, si mostri scientificamente verosimile. Con questo processo che apparisce dall'originale disegno conservato a Firenze nella Galleria degli Uffici, attestava Raffaello il modo di condurre la verità ad essere rappresentatrice dell'idea, la quale spesso agli artisti è fatta mancipio della servile e minuta imitazione.

La Vergine del Pesce che segna il passaggio dalla seconda alla terza maniera, è senza dubbio da annoverarsi fra i capolavori del Sanzio; perchè in quella tavola seppe unire mirabilmente lo stile grandioso e sentito della sua

virilità, a quello puro e brillante della sua giovinezza. Quanta nobiltà nella caratteristica testa di S. Girolamo; quanta celeste bellezza nell' Angelo; quanta grazia nel timido giovinetto Tobia; quanto divino splendore nel figliuolo di Dio, e quanta forza di bello ideale nella madre del Redentore figura sì grandiosa e sì nobile. —

La *Galatea*, dipinta a fresco in una sala del palazzo Ghigi poi chiamato *Farnesina* da' nuovi possessori è pur di quell' epoca (1514). Il pittore non fece che eseguire la poetica descrizione degli antichi. Vedesi la Nereide vagar dolcemente sull' onde ritta sopra l' usata conchiglia tirata da due delfini di cui regge le briglie e guidata da un leggiadrissimo Amore. Le nuota a sinistra un tritone avente sul dorso una ninfa, e dietro lui un cavallo marino montato da un giovine che suona un corno di mare. Alla diritta un'altra ninfa si vede assisa sopra un secondo tritone, mentre un terzo la precede suonando la tromba.

In Galatea gli antichi simboleggiavano la bellezza dell' animo unita alla grazia del corpo, e Raffaello seppe, col suo genio veramente divino, esprimere con l' arte questo tipo ideale. Così ne parla egli stesso in una lettera diretta al Conte *Baldassarre Castiglione*:

Signor Conte,

Ho fatto disegni in più maniere sopra l' invenzione di V. S. e soddisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori; ma non soddisfaccio al mio giudicio, perchè temo di non soddisfare al vostro. Ve gli mando. Vossignoria faccia eletta d' alcuno, se alcuno sarà da Lei stimato degno. Nostro Signore con l' onorarmi, m' ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabbrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervi sotto, e tanto più quanto il modello che io ne ho fatto, piace a Sua Santità, ed è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, nè so se il volo sarà d' Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti.

Della Galatea mi terrei un gran maestro, se vi fossero

la metà delle tante cose che V. S. mi scrive: ma nelle sue parole riconosco l' amore che mi porta e le dico che per dipingere una bella mi bisognerebbe veder più belle, con questa condizione che V. S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza di arte, io non so, ben m' affatico d' averla. V. S. mi comandi.

Raffaello.

Dall' ultima parte di questa lettera, dalla quale apparisce anche come l' Urbinate sapesse scrivere, vedesi (osserva il Quatremere) che il Sanzio si prefiggeva realmente per fine la ricerca del bello, che dall' arte non può essere messo insieme, se non con l' aiuto di numerosi confronti fra le cose della natura e quelle dell' immaginazione, onde formare quel tipo che si chiama di perfezione.

I disegni accennati nella lettera al *Castiglione* doveano esser quelli per una medaglia che solevasi allora portare sul cappello, con soggetti simboleggianti l' essere della persona. Nel Museo Mazzucchelìano conservasi una riproduzione di questa medaglia, in una delle cui parti vedesi il ritratto di *Castiglione*, e nell'altra Febo che scende dal carro, mentre due figure allegoriche tengono fermi gl' impetuosi cavalli, con questa iscrizione; *Tenebrarum et Lucis*. Con ciò forse voleva esprimersi la propagazione del sapere, per la quale tanto aveva cooperato l' illustre autore del Cortigiano.

XVII.

Raffaello nominato sopraintendente delle antichità e delle fabbriche.

Nel 1515 il sommo Urbinate era stato eletto a sopraintendere e vigilare non solo a tutte le fabbriche pubbliche che si facevano, ma altresì alle cose d' antichità, e ai dissotteramenti, che da per tutto nella immensa città si praticavano. Ecco il breve col quale il Papa gli conferiva detto

ufficio . » *A Raffaello d' Urbino* » — Importando moltis-
» simo alla fabbrica del tempio romano del principe degli
» Apostoli, l' avere il comodo delle pietre e de' marmi,
» de' quali ce ne bisogna buona copia, e piuttosto quì, che
» farli venir di fuori, e sapendo io che le rovine di Roma
» ne somministrano in abbondanza, e che da per tutto si
» scavan marmi d' ogni sorte quasi da ognuno, che in Ro-
» ma o vicino a Roma si mette a fabricare, o in qualche
» altra maniera a scavar la terra; io perciò vi costituisco
» Presidente, essendo che vi abbia fatto Direttore di que-
» sto edificio, di tutti i marmi e di tutte le pietre che da
» quì innanzi si scaveranno in Roma o fuori di essa den-
» tro lo spazio di 10 miglia acciocchè gli compriate, quan-
» do siano a proposito per la fabbrica di questo tempio.
» Perciò comando a tutti d' ogni stato e condizione, o no-
» bili e di sommo grado, o mediocre, o infimo, che diano
» parte quanto prima a Voi, come sopraintendente di que-
» ste cose, di tutti i marmi e sassi d' ogni genere che sa-
» ranno scávati dentro lo spazio da me prefisso. E chi non
» lo farà in tre giorni, sia a vostro giudizio multato da
» cento fino a trecento scudi d' oro. »

» In oltre, perchè, secondo mi è stato riferito, gli scar-
» pellini si servono, e tagliano inconsideratamente alcuni
» marmi antichi, sopra i quali sono intagliate delle Iscri-
» zioni, le quali molte volte contengono qualche egregia
» memoria, che meriterebbe d' essere conservata per colti-
» vare la letteratura e l' eleganza della lingua latina, e co-
» storo aboliscono queste iscrizioni; comando a tutti quelli
» che in Roma esercitano l' arte dello scarpellino, che sen-
» za vostro comando o permissione, non abbiano ardire
» di spezzare, o tagliare nessuna pietra scritta, e sotto
» la medesima pena quando non facciano quello che io co-
» mando ».

» Roma li 27 Agosto, l' anno terzo del nostro Pontifi-
cato (1515). —

Notabile e memorando è il modo col quale Raffaello ri-
spose a Papa Leone; modo che mostra ad un tempo la

dignitosa franchezza dell'animo e l'amore sincerissimo per le opere antiche. Fra le molte cose egli dice; » Ma perchè
» ci doleremo noi de' Goti, Vandali, e d'altri tali perfidi
» nemici; se quelli li quali come padri, e tutori dovevano
« difendere queste povere reliquie di Roma, essi medesimi
» hanno lungamente atteso a distruggerle? Quanti Pontefici,
» Padre Santissimo, li quali avevano il medesimo officio
» che ha Vostra Santità, ma non già il medesimo sape-
» re, nè il medesimo valore, e grandezza d'animo, nè quel-
» la clemenza, che la fa simile a Dio: quanti, dico, Ponte-
» fici hanno atteso a ruinare tempj antichi, statue, archi,
» e altri edifici gloriosi! Quanti hanno comportato, che so-
» lamente per pigliar terra pozzolana si sieno scavati dei
» fondamenti! onde in poco tempo poi gli edificj sono ve-
» nuti a terra. Quanta calce si è fatta di statue, e d'altri
» ornamenti antichi! che ardirei dire, che tutta questa Ro-
» ma nuova, che ora si vede quanto grande ch' ella si sia,
» quanto bella, quanta ornata di palagi, chiese ed altri
» edifici che là scopriamo, tutta è fabbricata di calce
» di marmi antichi. Nè senza molta compassione posso
» io ricordarmi, che poi ch' io sono in Roma, che ancor
» non è l' undecimo anno, sono state ruinate tante cose
» belle, come la Meta che era nella Via Alessandrina,
» l'arco mal' avventurato, tante colonne, e tempi, massi-
» mamente da M. Bartolomeo dalla Rovere. Non deve adun-
» que, Padre Santissimo, essere tra gli ultimi pensieri di Vo-
» stra Santità lo aver cura che quel poco che resta di questa
» antica madre della gloria, e della grandezza italiana, per
» testimonio del valore, e della virtù di quegli animi di-
» vini, che pur talor con la loro memoria eccitano alla
» virtù gli spiriti che oggidì sono tra noi, non sia estirpato
» e guasto dalli maligni, e ignoranti: che pur troppo si
» sono infin qui fatte ingiurie a quelle anime, che col loro
» sangue partorirono tanta gloria al mondo. » Non è a dirsi pertanto con quanto amore e con quanto studio il Sanzio animato dal favore e dalla benevolenza del regnante Pontefice, si adoperasse in disegnare, misurare, racconciare

e mettere in sicurtà le reliquie dell' architettura e della scultura greco-romana. Se la brevità impostaci da questo lavoro cel permettesse noi daremmo l'intero documento, che è prezioso per le descrizioni che ci si fanno, per le verità che ci si dicono, ed è tale da farci anche una volta credere che il Sanzio lungi dall' essere un idiota, era fornito di buonissime lettere e di erudizione assai singolare.

Avremo occasione in appresso di mostrare l' influenza esercitata dalle opere antiche sulla maniera di Raffaello. or seguitiamo la vita del Pittore, riserbandoci di dire in seguito come sapesse adoperar lo scalpello e le seste.

XVIII.

La Santa Cecilia

La Visione d'Ezecchiello — Il Presepe.

Una nobile Bolognese, Elena Duglioni dall'Oglio, nell'ottobre del 1513, come ispirata da Dio, volle fosse a S. Cecilia consacrata una Cappella nella Chiesa di S. Giovanni in Monte, e per tale scopo si diresse al fiorentino Antonio Pucci suo protettore e parente. Questi accettava l'incarico, mentre il di lui fratello Lorenzo, nominato allora Cardinale dei Santi Quattro, pregò Raffaello di pingere il quadro per quell' altare. Il felice pensiero della Duglioni fu causa che il Sanzio colorisse questa tavola, vero miracolo d' ispirazione e di sentimento; dove a voler lodare la grazia delle espressioni, non basterebbero nè dotte lingue nè poetiche penne.

Da un lato è S. Paolo appoggiato sulla sua nuda spada, simbolo di vera sapienza, con a fianco l' Evangelista Giovanni emblema dell' amore divino. Maria Maddalena col vaso de' suoi profumi sta di fronte a S. Paolo, siccome a dire che se il pentimento e l' infaticabile attività aveano fatto perdonare le colpe anteriori dell' Apostolo, anche a lei molto era stato perdonato perchè aveva amato moltissimo.

Vicino ad essa è S. Agostino altro celebre convertito alla fede di Cristo.

In mezzo a queste grandi figure della Chiesa, è Santa Cecilia che come rapita in un' estasi, ascolta le celesti armonie temprate dai sei angeli che si veggono nel cielo aperto. Ella palpita per un santo entusiasmo, e sembra che l' anima l' abbandoni, mentre l' organo le cade di mano, e sparsi in terra si veggono istrumenti musicali, ivi mirabilmente dipinti da Giovanni da Udine.

È la bellezza dello stile, la profonda espressione delle teste paradisiache, la ricchezza e la forza del colorito che fanno di questa tavola un incomparabile capolavoro. Se l'Assunta del Tiziano eccita una pietosa allegrezza; il S. Girolamo del Correggio una felicità sovrumana; la Santa Cecilia ci trasporta senza meno verso le divine regioni. Così ne scrisse il Vasari: « le altre pitture, pitture nominar si » possono; ma queste di Raffaello cose vive, perchè trema » la carne, vedesi lo spirito, battono i sensi alle figure sue, » e vivacità viva vi si scorge. » E pure la modestia dell' Urbinate era tanta, che mandato questo quadro in Bologna a Francesco Raibolini, detto il Francia, amicissimo suo, gli scriveva pregandolo perchè il riponesse nell' altare destinatogli, e conoscendoci alcun errore, lo correggesse.

La tavola della Santa Cecilia, oltre al dimostrare, come Raffaello fosse sommo compositore e grande coloritore, dice chiaro come nessuno possa stargli a confronto per ciò si riferisce alle scene d' azione, di passione, di movimento; come nessuno seppe mai al paro del Sanzio trattar soggetti, senza soggetto propriamente detto, ne' quali diverse figure aggruppate, per niun' altra ragione si trovano insieme se non per il capriccio di quei devoti che tratti da particolar devozione per un certo numero di Santi, volevano vederli riuniti, non badando se la storia lo comportasse.

Fu la Santa Cecilia collocata nell' altare di detta Cappella l' anno 1517. Nel 1798 i Francesi la rapirono e la collocarono nel Museo Napoleone (soliti furti pei quali, insieme a vendite vergognose per la misera Italia, si arricchirono

le Gallerie di tutta l' Europa) ove nel 1805 Hacquin la trasportò sulla tela, e così fu rimandata, dopo il trattato del 1815, a Bologna che la conserva nella sua ricca Pinacoteca.

Ci si presenta ora come cosa pur di quel tempo la *Visione di Ezecchiello*, che il Sanzio in piccole proporzioni fece per il Conte Vincenzo Ercolani di Bologna. Se qui pure è manifesto il sapere di Raffaello, anche ci si vede la maniera di Michelangelo, e bene osserva Vasari che quel Jeova portato in alto da due angeli, sopra nube formata da teste di Cherubini, con sotto i quattro Evangelisti simboleggiati dall' uomo, dall' aquila, dal leone e dal bue, più che il Dio dei cristiani par Giove. Forse volendo il pittore rappresentarlo con quella terribilità che gli danno i Profeti nel descriverlo, cercò d' essere grandioso nella composizione, energico nei movimenti, nelle forme sentito. La piccola tavola, ancor ben conservata, dopo aver fatto parte del Museo Napoleone, tornò nella Galleria Pitti a Firenze, nella cui tribuna anche oggi si ammira.

Cosa ben deplorevole per l' arte si è il non sapersi come finisse un altro quadro che Raffaello dipinse in quell' epoca: vogliamo dire di quel Presepe rammentato dal Vasari, e spedito dal Sanzio al conte di Canossa in Verona, ove dipinse una magnifica aurora nel fondo del vago paesaggio Il Canossa tenea quell' opera come tesoro, e a mala pena permise a *Taddeo Zuccari* di farne per il duca d' Urbino una copia, che andò, come l' originale, smarrita.

XIX.

Sala di Torre Borgia e Sala dei Palafrenieri.

Visitiamo adesso la terza Sala del Vaticano che porta il nome di *Torre Borgia*, per i cui affreschi il Sanzio dovette lasciare i lavori già nelle Logge iniziati, (di questi parleremo fra poco) seguendo la voglia impaziente del Papa.

Leone X, sebbene avesse forti motivi di sdegno coi Re

di Francia, pure la politica il consigliava di pubblicamente mostrarsi in buone relazioni con quelli. Laonde usò modi conciliativi prima con Lo*d*ovico XII, poi con Francesco I, col quale, dopo l'acquisto di Milano, tenne un famoso abboccamento in Bologna formando capitoli di concordia fra i loro Stati.

Raffaello pensò di recare in pittura quella solennità, e perchè l'opera riescisse più autorevole e più solenne, cercò nella storia dei primi tempi della Chiesa qualche allusione, che mostrasse il Re di Francia grande amico e benefattore della Chiesa e del Pontificato. Si fermò in Carlomagno, al quale il Papato temporale doveva la sua maggiore grandezza.

Il Perugino aveva già dipinto la volta di quella sala, figurandovi Cristo, gli Apostoli, ed Angeli e Santi e figure allegoriche molte. Sebbene tali soggetti non si legassero con quelli meditati dal gran Pittore, pure esso, in ossequio al maestro, non volle si distruggessero. —

Da una parte della Sala ritrasse il Pontefice Leone III che si giustifica con Carlo Magno, giurando sugli Evangeli ch' egli era innocente dl quanto lo avevano calunniosamente accusato. Al di sotto del quadro si legge: *prima sedes a nemine judicatur*, e con l'affresco difatti volle il Sanzio fare intendere come l'autorità pontificia stia sopra al poter temporale, e non dovere la Chiesa rendere conto se non a Dio. L'esecuzione dell'opera sembra cosa di altri, fatta sul cartone di Raffaello; ma il giudicarne è difficile, essendo la pittura assai male andata, e posteriormente ritocca. Nei vani delle finestre si legge, a fianco degli stemmi Medicei: *Leo. X. Pont. Max. Anno. Christi. MCCCCCXVII. = Pontificat. Sui. Anno. III.*

Il secondo affresco rappresenta lo stesso Leone III che in tutto lo splendore della sua potestà pontificia, incorona esso Carlo; significando anche con questa storia che la potestà temporale dalla spirituale suol derivarsi. — Tanto nel dipinto della Giustificazione, come in questo dell'Incoronamento sono ritratti al naturale Leone X e Francesco I, per-

chè nessuno potesse mai avere dubbi sul suo intendimento, che era quello di rappresentare la unione del Re di Francia col Papa. Così nella seconda delle due storie in quel paggio che dietro l' imperatore tiene la corona Lombarda veggonsi le sembianze del giovane *Ippolito dei Medici*, fanciullo d' una grande bellezza e di spirito singolare, a Leone X prediletto, ed altri ritratti qua e colà posti, fra cui quello di *Giannozzo Pandolfini* che, amico di Raffaello, gli aveva fatto eseguire il piano pel suo palazzo di Firenze.

La sconfitta dei Saraceni nel porto d' Ostia, è il soggetto della terza parete. Si conosce, guardando questa istoria, che è stato combattuto in mare; perciocchè i moltissimi prigionieri che da una barca escono tirati a forza dai militi vincitori, per essere condotti dinanzi al Papa Leone IV, mostrano nell' arie delle teste dolore e paura. — Meglio davvero non poteva rappresentarsi, nè più drammaticamente, la scena. Quà è il furore, la vendetta, la gioja dei vincitori; là l' umiliazione, l' angoscia, il dispetto de' prigionieri.

Ma l' affresco più bello della terza Camera Vaticana dipinto per intero dalla mano del Sanzio è quello che ci rimane a descrivere: *l' Incendio di Borgo*, accaduto nel 847 regnante Leone *IV* che, come raccontano, col potere della benedizione domò le fiamme le quali già minacciavano il tempio del primo Apostolo.

L' incendio è immaginato nell' ora che gl' infelici abitanti sono in preda del sonno; per cui era naturale che nel grande scompiglio, molti si levassero senza pensare alle vesti, ma solo a salvare fuggendo i figliuoli, i parenti, se stessi. Era questa per l' Urbinate un' occasione felice, a mostrare come sapesse condurre gl' ignudi, e li fece stupendamente, mettendo in pratica i solenni precetti del Vinci. Non potrei convenire col valente Selvatico, nello scrivere: che in quest' opera il Sanzio per correre sulle traccie di Michelangelo sacrificasse il suo puro disegno e le delicate transizioni del suo pennello, alla gonfiezza dei muscoli e al macchinoso delle forme. L' Urbinate ne' suoi ignudi dimostrò quella forza muscolare soltanto che le diverse attitudini

delle figure volevano; facendo i diversi affetti conoscere per mezzo dell'arte, più con l'espressione degli animi che con l'agitazione dei corpi. Ricordò quanto aveva fatto Leonardo nel disegno della battaglia d'Anghiari, e volle che la mente ancor più degli occhi rimanesse appagata; onde sebbene lo spettatore si accorga che i movimenti son causati dal fuoco, pure la minor cosa che si vegga nell'immagine di questo incendio, sono le fiamme.

Mentre più incalza il pericolo e tutto *Borgo nuovo* è in preda all'incendio, sopra una loggia dell'antico Vaticano apparisce Leone IV in atto di pregare e di benedire una gran folla di popolo ivi inginocchiata e timorosamente raccolta. Questa scena imponente forma il fondo del quadro, in cui vedesi ancora la vecchia facciata della chiesa di S. Pietro. Nel primo piano, a sinistra, scorgesi dal sommo d'una piccola casa in rovina una povera madre che non curante di se medesima, getta il figliuolo in fasce verso suo padre, che, campato dal fuoco, sta sulla strada, in punta di piedi, e a braccia spalancate per ricevere il fanciulletto. Vicino a questo doloroso episodio si vede un giovane, che escito di letto, così nudo com'era, lasciatosi cadere rasente il muro, misura con l'occhio l'altezza della discesa; e lì presso, Raffaello dipinse il celebre gruppo formato da un robust'uomo, nudo del tutto, che si reca in collo un vecchio ammalato, nel medesimo modo che fece Enea con Anchise; e mentre nel pietoso figlio conosci la forza e il patire che fanno tutte le membra sotto quel peso; vedi nel padre espresso lo sfinimento prodotto dall'infermità e dalle fiamme. Nella parte centrale del piano stesso sono dipinte in vari atteggiamenti di preghiera e di spavento donne e fanciulli. Si potevano scegliere immagini che meglio eccitassero la compassione di quel fatto lacrimevole, che figurando scene d'amor materno e figliale, e i perigli delle età più deboli come son quelle de' fanciulli e dei vecchi? Nell'altra parte del grande affresco è il vento impetuoso che soffiando in mezzo alle fiamme e accrescendone la terribile furia rende inutile ogni umano soccorso. Non vedi come l'infuo-

cato turbine aggira i capelli ed i panni di quelle femmine che portano vasi? Non vedi come la bufera acceca e respinge coloro che cercano buttare acqua? E non miri come s' impadronisce d' ognuno il terrore, meravigliosamente espresso in quel gruppo di donne, che scinte, scalze, sfibbiate, messisi innanzi i figliuoli, corrono ad implorare l'ajuto divino verso quella loggia da dove il Pontefice impera con la preghiera? Il solo genio dell' Urbinate poteva tante meraviglie accumular sulle pareti del Vaticano, facendo che nell' *Incendio di Borgo* l' arte aggiungesse la perfezione di ritrarre la maggior violenza delle passioni nel modo più bello e più vero. E mostrò pure con quest' opera stupendissima come si possa energicamente disegnare senza sacrificar le leggi del bello; e trattare la parte anatomica con tali giusti contorni da far credere che in quei muscoli stia veramente la vita.

Nel basamento della sala di Torre Borgia si ammirano sei figure rappresentanti alcuni fra i celebri personaggi che furono protettori della Chiesa Cattolica; lavori questi non del Sanzio ma di Giulio Romano. In fine negli sguanci delle finestre si osservano 4 piccole composizioni: 1. *Cristo* che risorto apparisce a'suoi Apostoli: 2. *Il Redentore* che mostra agli Apostoli stessi la greggia affinchè la sappiano custodire: 3. *Simon Mago* e *San Pietro* dinanzi a Nerone: 4. Il *quo vadis* del Nazzareno a S. Pietro.

Avvi ancor nel Vaticano una Sala, quella dei Palafrenieri, il cui basamento venne decorato da Raffaello con figure dipinte a chiaroscuro, e a maniera di statue rappresentanti i dodici Apostoli. Tali pitture furono molto guaste allora che Paolo IV pensò a nuove distribuzioni d' appartamenti. Si cercò di restaurarle, regnante Gregorio XIII, adoperandovi il pennello di *Taddeo Zuccari*, o, come altri vogliono, quello di *Carlo Maratta*, mentre era Pontefice Clemente XI. Fatto è che dell' opera più non rimane ricordanza vera se non nelle incisioni di *Marcantonio Raimondi*, guardando le quali, è dato apprezzare con quanto sapere riescisse il Sanzio a ritrarre il vero carattere di ciascuno di quelli Apostoli.

Meglio ancora che questo basamento di sala, furono dipinte da Raffaello le Logge famose che mettevano negli appartamenti Papali; e qui entriamo a parlare di un nuovo ordine di lavori che all'arte antica si ricollegano.

XX.

Le Logge Vaticane e gli Arazzi.

Successore di Bramante, il quale aveva appena gettate le fondamenta della Corte del Vaticano, detta *delle Logge*, venne il Sanzio incaricato di continuarne la costruzione che fu portata a tre piani. Ne aveva egli fatto il modello in legno, e le gallerie con portici aperti, sostenuti da logge giranti all'intorno, vennero destinate ad essere adorne da un nuovo genere d'abbellimento.

Soggetto alla fantasia e al capriccio dell'artefice è il gusto d'ornare, nel quale però spesso gl'italiani imbizzarrirono, per la manìa medio-evale di voler seguire lo stile gotico de'tempi lontani. Ma Raffaello pe'suoi ornamenti si volse a'secoli più gloriosi di Grecia e di Roma; e se *Vitruvio* li avesse veduti, non avrebbe, in quella sua costante severità d'immaginare le cose, sì acremente censurato il genere degli arabeschi e degli ornamenti; perciocchè in essi non sono i delirii di fantasia riscaldata, ma trovasi un'istruzione e un'utilità tutta storica; la quale scaturisce dall'unione degli ornati a fatti allegorici, ad immagini di virtù e a cose simboleggianti le scienze, le lettere e le arti.

Erano state in quel tempo scoperte le Terme di Tito, e in alcune stanze sotterra avevano rivenuto gran quantità di grottesche, di piccole figure e di storie con alcuni ornamenti di stucchi a rilievo. Bastò al Sanzio guardare quelle reliquie, per prenderne il gusto, ed applicarle alle Logge del Vaticano, variandole e migliorandole a modo suo, mirabilmente ajutato in questo da *Giovanni da Udine* siccome nelle figure lo era da *Giulio Romano.*

La Galleria superiore mette per lo scalone del secondo piano nella sala di Costantino e in altre stanze, e componesi di tre Logge con la volta formata a piccole cupole. In quella di mezzo sono dipinti gli Stemmi di Leone X, nelle altre o una Vittoria, o un Genio portante il giogo, emblema addottato da quel Pontefice nel 1512 quando fu reintegrato nel governo di Firenze, ed allusivo alle parole di Cristo: *Il mio giogo è soave.* I quattro fianchi di ciascuna cupola dipinti a fresco, rappresentano quattro piacevoli storie di forma quadrata. Quarantotto di queste composizioni figurano soggetti del vecchio Testamento, e quattro della vita di Gesù Cristo, un'insieme di fatti che suol essere chiamato: la *Bibbia di Raffaello.* — Ricchi ornamenti a stucco e a colori incorniciano i quadri e fregiano i pilastri; i contorni delle finestre che mettono sul corridojo sono arabescati di fiori, di ghirlande, di frutta dipinte a fresco; e al dissotto delle finestre si veggono altri soggetti biblici, imitanti basso-rilievi di bronzo dorato, e che si collegano con le storie pennelleggiate dentro le cupole. Tutta veniva eseguita questa mirabile opera sotto la direzione e sui disegni dell' Urbinate, e quelli fra suoi allievi che meglio qui interpretarono il genio del loro maestro, furono, oltre i due nominati: *Pierin della Vaga, Francesco Penni, Pellegrino da Modena, Bartolomeo da Bagnacavallo, Vincenzo da S. Gemignano, Polidoro da Caravaggio, Gaudenzio Ferrari e Pellegrino del Colle.*

Le decorazioni delle Logge servono fra loro a legare le due epoche dell'Antichità e del Cristianesimo, siccome Dante le ravvicinava nella sua *divina Commedia* e come nel 1410 avevan fatto gli alievi di Giotto nelle pitture del gran Palazzo della Giustizia a Padova. V'è un mondo di cose diverse, ma benissimo armonizziate fra loro: la natura, la mitologia, le scienze, le arti; per cuï vi si veggono le immagini delle migliori virtù, le stagioni e le età variamente personificate, i simboli degli elementi delle cose, gl'istrumenti dell'artista e dello scienziato. E fu sventura per l'arte che il Sanzio morisse sì presto, essendochè pensava dipingere pur le altre Logge con istorie del nuovo Testamento!

La mente inquieta di Leone X non si restava dall'immaginare splendidezze pontificali. Avendo saputo che nelle Fiandre erano valentissimi tesserandoli che facevano Arazzi, pensò che dove al ricco tessuto fossero uniti disegni pregevoli, l'opera sarebbe riescita d'inestimabile prezzo. Per ciò la commissione fu data subito a Raffaello come colui che solo poteva contentare le voglie del fastosissimo Papa. L'Urbinate delineò in tanti cartoni diverse storie dell'Evangelio e degli Atti Apostolici, della forma e grandezza in cui dovean essere tessute, colorandole a tempera di sua mano, affinchè l'opera dei tessitori fiamminghi fosse tutta meccanica, nè dovesse con colori diversi alterar la bellezza delle sue stupende composizioni. Gli Arazzi si conservano a Roma, e quando nel dì del Corpus Domini si espongono nel vasto portico di San Pietro, tutti si affollano a veder quei lavori che sono sempre mirabili per la fecondità delle invenzioni e per la forza e nobiltà dei concetti. Costaron 70,000 scudi, ma ciò che più assai deve da noi considerarsi è la perdita dei cartoni, sette de' quali si veggono oggi in Inghilterra nel castello reale di Hampton-Court. Sono essi: 1. *La Pesca miracolosa: 2. Gesù Cristo che mostra a S. Pietro le simboliche pecorelle: 3. La guarigione del paralitico: 4. La morte d'Anania: 5. Elim colpito da cecità: 6. La Conversione di S. Paolo: 7. S. Paolo e S. Barnaba a Listri: 8. S. Paolo che predica agli Ateniesi.* — Gli altri rappresentano: *la Strage degli inocenti* divisa in due parti; *i Discepoli di Emaus: Gesù che apparisce alla Maddalena; l'Adorazione dei Magi; la Venuta dello Spirito Santo.*

L'insieme di queste mirabili composizioni dimostra quanto Raffaello intimamente conoscesse il valore delle storie cristiane e l'importanza di quei tipi tradizionali. Naturalissima l'espressione; bene incarnato lo spirito dei vecchi tempi; realtà fisica e morale in tutti quei personaggi; le molte parti scientificamente legate al soggetto primario; nessun accessorio superfluo; nessuna libertà senza regola; nessun arbitrio di fantasia. È perciò che Raffaello s'ebbe il nome di grande pittore storico, e *Richardson*, critico giudizioso

ed intelligente, istituendo un paragone fra i cartoni della galleria di Hampton-Court e le sale del Vaticano, non dubitò di chiamar quelli l'opera più eccellente di Raffaello; parere di un dotto che noi citiamo, senza però farlo nostro sembrandoci cosa assai pericolosa istituire tali confronti e pronunciare così decisive sentenze.

Oltre le istorie suddette il Sanzio dipinse anche un altro cartone per un arazzo destinato all'altare della capella Sistina e che attualmente è posseduto dal Vaticano. Desso rappresenta *l' Incoronazione della Vergine.* In una gloria si veggono l'Eterno Padre con lo Spirito Santo, e, sotto, Maria assisa in trono col suo Gesù che le pone una corona sul capo, mentre due angeletti, in aria librati, sostengono le cortine del padiglione. In basso, a diritta, S. Giovanni Battista che verso il Redentore richiama gli sguardi; a manca S. Girolamo in atto di profonda preghiera; e presso li scalini del trono due fanciulli ritti che cantano. — Il pensiero che ispirò Raffaello, il quale volle in questa istoria improntare la più alta espressione della fede cristiana, pare si riportasse alla sua già famosa *Vergine del baldacchino,* che descrivemmo superiormente.

È noto che gli Arazzi portano con se medesimi gl'inconiciamenti eseguiti pur essi in ricamo. Il pittore volle in queste fascie rappresentare una continuazione di soggetti che, in omaggio a Leone X, ritraessero alcune storie della famiglia Medicea, più particolarmente quelle che al Pontefice si riferivano. I temi prescelti da Raffaello furono questi: *1. l' entrata di Giovanni dei Medici (poscia Papa) a Firenze in qualità di legato — 2. la sommossa cagionata a Firenze dai nemici dei Medici — 3. il Legato Giovanni che si salva sotto gli abiti d' un umile monaco — 4. il sacco dato al palazzo Medici — 5. Giovanni che si reca a Federico Gonzaga dopo la Battaglia di Ravenna — 6. la condanna a morte di coloro che avevano cospirato contro casa Medici — 7. la strage degli abitanti di Prato — 8. Giovanni richiamato nel suo palazzo fra le acclamazioni dei cittadini — 9. il ristabilimento del passato Governo — 10.*

il Cardinale Giovanni che si reca al conclave dopo la morte di Giulio II. — 11. l'elezione dello stesso al Pontificato nell'atto di ricevere gli omaggi del sacro Collegio.

Le stesse fascie che inquadrano le storie racchiudono poi anche un altra serie di soggetti tratti dal vecchio e dal nuovo Testamento, che servono come di secondo fregio, e che sono: *1. Giuseppe condotto alla presenza di Faraone — 2. il passaggio del Mar Rosso — 3. Mosè che riceve le tavole della Legge — 4. l'Annunciazione — 5. Gesù Cristo che dà le chiavi a S. Pietro — 6. la Pesca miracolosa — 7. Cristo risuscitato che torna a Gerusalemme — 8. S. Paolo che si separa dai sacerdoti di Efeso — 9. S. Paolo tradotto dagli Ebrei a Festo — 10. alcuni Corinti che ricevono il battesimo — 11. la caduta di Simone mago — 12. S. Paolo in Efeso — 13. gli Ebrei che comperano il velo del tabernacolo — 14. Gesù Cristo in mezzo agli Apostoli — 15. il sacrifizio della messa — 16. Alcuni Sacerdoti diaconi ed altri ministri dell' altare.*

Mentre Raffaello era tutto occupato in queste sublimi creazioni del suo genio sempre casto e fecondo, Leone X che si trovava a Firenze nell' inverno del 1516, lo faceva venire presso di se con animo di adoperarlo nella facciata della Chiesa di S. Lorenzo, che l'avolo suo aveva fatto erigere da Brunelleschi, insieme ai migliori architetti dell'epoca: *Michelangelo, Baccio d' Agnolo, Giuliano da S. Gallo, Andrea e Jacopo Sansovino.* Ma il *Buonarroti*, volendo esser solo in detta opera, rimase senza effetto il disegno del Sanzio. Tornato questi nella sua Roma (delle opere architettoniche disegnate a Firenze parleremo a suo luogo con le altre) ebbe ordinazioni così numerose che dovette rinunciarne parecchie ed altre lasciarne incompiute.

XXI.

La Sala dei Bagni — Alessandro e Rossane — Il Martirio di S. Cecilia — Lo Spasimo di Sicilia — La Visitazione — La Madonna della Perla — Della Seggiola — della Tenda — dei Candelabri — Sacre Famiglie — Ritratto di Leone X — Il Violinista.

Bernardo da Bibiena, Cardinale di S. Maria in Portico come Segretario intimo del Papa, abitava nel palazzo del Vaticano, e fu egli che a Raffaello, del quale era amico, commise la decorazione d'una Sala per bagno. Di ciò fa fede una lettera che Pietro Bembo dirigeva a quel porporato il 19 Aprile 1516 con la quale, a nome dell'Urbinate lo prega a mandargli la descrizione degli altri soggetti che nella Sala stessa doveano essere dipinti.

La camera, attualmente abitata da un servitore del Papa, si trova sopra le loggie; e al sommo della parete d'entrata ci si legge: *Leo . X . Pont. Max.*

Essa fu senza dubbio eseguita sui disegni del Sanzio e di Giulio Romano, nè pensando ai costumi del tempo, alla corte di Leone X, e alla famosa commedia *la Calandra* del Cardinale medesimo, deve far meraviglia che su quelle pareti volessero ritratte le più brillanti scene d'amore.

Nella volta e nel basamanto si veggono i diversi combattimenti della natura contro la bellezza e l'amore che finisce sempre trionfando con la sua arcana potenza. Nelle pareti sono diversi episodi della storia di Venere, quattro dei quali certamente sono cose ideate da Raffaello, e cioè: *Venere che nasce dalla spuma del mare; che traversa l'onda al fianco d'amore cavalcando un delfino; che ferita dalla mitologica freccia manda lamenti e che con grande attenzione si trae una spina dal piede.* In queste storie (chè le altre son certo immaginate da Giulio Romano) fece il pittore che alla grazia dei movimenti si unissero forme vaghissime e che proprio la natura vi fosse ritratta con magico effetto.

Qui noi dovremmo parlare della villa, presso porta Pinciana conosciuta per gran tempo col nome di *Villa Olgiati* che nel 1848 fu distrutta durante l'assedio di Roma, e che *il Missirini* disse posseduta da Raffaello che la volle rendere celebrata co' suoi dipinti. Ma il Passavant osserva come questa tradizione non resti convalidata da nessun documento, e che solo veniva da tutti visitata per ammirare l'affresco famoso del matrimonio di Alessandro con Rossane pel quale Raffaello fece la meravigliosa composizione, seguendo le parole di Luciano che ci lasciò descritto il soggetto medesimo pennelleggiato da Apelle. Bellissima è questa figura di donna sieduta, che reclina la testa verso il terribile eroe, come fiore a' raggi del sole; stupendo Alessandro domato dalla potenza d'amore; vaghi oltre ogni credere que' Cupìdi quali intenti a togliere il velo verginale, e a trarre da' sandali i piedi sottili della bella Rossane; quali a vezzosamente giocare con le armi del grande.

Altro affresco, meritamente lodato, e pur esso eseguito da mano maestra sul disegno del Sanzio, è il *martirio di Santa Cecilia*, nella cappella della villa Magnani, situata nelle vicinanze del Tevere a un chilometro e mezzo da Roma, e che fu castello da caccia costruito da Innocenzo VIII, ingrandito da Giulio II e spesso da Leone X visitato.

Che la pittura nelle opere del Sanzio acquistasse ed esercitasse il più perfetto magistero del colorire, ombreggiare e sfumare, senza perdere quel religioso sentimento della sua prima maniera, è un fatto dimostrato dalla tavola famosa chiamata *lo Spasimo di Sicilia* e che fu dipinta fra il 1516 e il 1518. È di questa che or dobbiamo parlare.

Fu eseguito il gran quadro per il monastero di Palermo, detto S. Maria dello Spasimo da cui prese il nome. Il pittore ci rappresenta il momento in cui il Salvatore ascendendo il monte Calvario, cade sotto il peso della Croce, e bagnato di sudore e di sangue si volge alle piangenti Marie con quelle parole: » *non piangete per me, Ma per voi* » *stesse e pei figli vostri* » La Vergine con aperta la bocca, e gli occhi per le lagrime gonfi, si volge ai manigoldi

impassibile, loro domandando misericordia pel suo diletto figliuolo; il quale, esprimendo con arte sublime la doppia natura umana e divina, mostra fra i patimenti che può e vuol patire. All' ambascia della povera madre, al dolore delle misere donne, alla mansuetudine del Nazzareno, fanno un vivo contrasto quegli arrabbiati crocifissori, e tutta quella moltitudine di gente a piè ed a cavallo che sbocca dalla parte di Gerusalemme, scortando la vittima per la penosa salita del Golgota che è figurato in lontananza con mirabile effetto. Quanta vita e movimento, quanta unità drammatica, quale maestria di disegno, quanta vaghezza di colore e di sentimento in questa tavola raffaellesca! L' Arte non potea fare di più.

Se il quadro esiste tuttora lo si deve alla sorte; perciocchè una furiosa tempesta percosse ad uno scoglio ed aperse la nave che lo recava a Palermo. Gli uomini e le mercanzie si perderono, ma non la preziosa cassa che ripescata in quel di Genova fu prima messa in custodia, poi per la mediazione del Papa, resa ai frati Palermitani. Vigente la dominazione spagnuola, Filippo IV avutolo per denaro lo portava a Madrid, ove gli detter nome di *Joya* e dove si conserva nel gran Museo, dal quale nel 1713 i francesi lo trasportarono a Parigi per restituirlo con tante altre opere d' arte nel 1815, sebbene solo fosse riportato nella Capitale di Spagna il 1822. In un sasso che si vede sul davanti del quadro si legge: *Raphael . Vrbinas.*

Un' altra tavola d' altare eseguita dal Sanzio in quegli anni è la *Visitazione* di Maria per la Chiesa di San Silvestro in Aquila degli Abruzzi. Santa Elisabetta s' incontra con la Vergine e le stringe amorosamente la mano. Nell' una è pudor verginale, è turbamento modesto; nell' altra una santa allegrezza, una espressione sì viva che pare dica alla futura madre di Dio: » *Tu sarai benedetta fra tutte le* » *donne.* » =

Nel fondo è un paesaggio traversato dal fiume Giordano nel quale in piccole figure si vede Cristo ricevere il battesimo da S. Giovanni, con su in un punto luminoso l' Eterno

Padre in atto di benedire; anacronismo che spiegasi pensando che ordinatore e donatore di quel opera fu *Giovanni Battista Branconio* Aquilese, Ciambellano del Papa.

Nel 1655 l'acquistava pel palazzo dell' Escuriale Filippo IV di Spagna. I francesi la trasportarono nel 1815 a Parigi dove dalla tavola fu messa in tela. Nel 1822, ma in assai pessimo stato, la ricuperava il Museo Madrilese.

Quasi l'identico caso del quàdro *lo Spasimo* incontrava la così detta Madonna *della Perla*, la quale da Mantova andò in Inghilterra dove fu acquistata da Carlo I. Dopo la morte di quel Re sventurato, la ricomprava Filippo IV di Spagaa, e si narra che al primo vederla eslamesse: *Ho trovato la mia perla;* nome che poi rimase sempre allo stupendo quadretto. Nel 1810 la rapina francese lo trasse a Parigi, e la caduta del Bonaparte lo fece tornare e Madrid.

La Vergine è assisa presso una cuna col divin bambolo che le fanciulleggia sulle ginocchia, piegando un poco la testa verso il piccolo S. Giovanni, che avvolto in una pelle di martora, presenta delle frutta al figlio di Dio. il quale stende sovr'esse le belle manine. S. Elisabetta sta inginocchiata e in attitudine di meditare a diritta della Vergine, e questa contempla i festevoli movimenti dei due fanciulli. Nel fondo, a mano manca del quadro, presso un luogo ruinato vedesi S. Giuseppe, e si veggono altre piccolo figure eseguita nel paesaggio che è a destra. Mentre tutti concordano nel dire che tale sacra famiglia fu eseguita da *Giulio Romano* sul disegno del Sanzio, che avrebbe dato al dipinto l'ultima mano; il celebre francese *Emerico David* è d'avviso contrario. » È un capo d' opera di buon gusto (e-
» gli dice dopo aver descritto la intera composizione) nel
» quale la critica più severa difficilmente può scoprire un
» difetto. La composizione, il disegno, l' espressione e il co-
» lore, offrono in tutte le parti un merito singolarissimo. »

Se non la più bella, certo la più conosciuta fra le Madonne del Sanzio, per la sua moltiplicata riproduzione, è quella *della Seggiola,* conservata nella galleria di palazzo

Pitti a Firenze. La Vergine sieduta, con ambe le braccia si stringe al seno Gesù assiso sulle materne ginocchia, reclinando verso di lui la bellissima testa. E l' una e l' altro guardano verso gli spettatori; la madre con una inesprimibile grazia; il figlio con una ingenuità veramente paradisiaca. Una stoffa rigata e all' indietro cadente sta sul capo della Madonna, le cui spalle sono coperte da un ricco abito a frange. A mano diritta è il fanciulletto Giovanni Battista che con la sua simbolica Croce, con gli occhi levati in alto, con giunte le mani sta in atto di fervida adorazione.

Deesi ammirare in quest' opera, eseguita dal Sanzio in un momento di poetica ispirazione, l' immagine dell' amore materno e dell' amore figliale quali ci si presentano sotto umane sembianze anzichè sotto il tipo cristiano; vi si deve ammirare il bellissimo colorito e il magnifico chiaroscuro. — Alcuni scrittori parlarono diversamente di questo *tipo* dato dall' Urbinate alle sue Madonne, e dissero che talvolta esso più che celeste è terreno come in questa della Seggiola ove piuttosto ricorda gli amori della fatal Fornarina che non gli elevati affetti della madre di Dio. Ma chi non sa che spesso il Sanzio si compiaceva ritrarre con qualche stupendo capriccio d' arte, le fisionomie che lo colpivano con la loro bellezza? Però quel sapiente (che quando volle fare divini i volti delle Madonne, come nessuno lo seppe) dipinse le Vergini con forme differentissime l' una dall' altra, e quale più pia e quale meno, tutte però le ritrasse con buona, nobile, amorevole, modesta e virginale sembianza.

Moltissima analogia con la Madonna della Seggiola ha l' altra che chiamano *della Tenda*, a cagione del drappo che adorna il fondo del quadro. Assisa quì pure è la Vergine, che vedesi di profilo e che col destro braccio ricinge la vita del suo pargoletto il quale sieduto nel di lei grembo, e con la testa rivolta un poco all' indietro, sembra ascoltare le parole del piccolo S. Giovanni che sta in attitudine di fervente preghiera. Dal Museo Madrilese ove trovavasi fu tale opera acquistata da Tommaso Baring per il re Luigi di Baviera che la collocò nella pinacoteca di Monaco,

dove attualmente si ammira. Non deve peraltro tacersi che in questa tavola tutto, meno lo stile, richiama alla mente il pennello di Andrea del Sarto che si piaceva talvolta seguire le traccie del pittore d' Urbino.

Dalla mano di Raffaello dipinta e assai più bella della Madonna di Monaco è l' altra *dei Candelabri*, nome che le venne dalle fiaccole che tengono in mano due angeli (aggiuntici dopo per altra mano) ai due lati della Vergine, la quale col suo bambino sulle ginocchia volge un poco a mano dritta la testa. È una testa stupenda per calma maestosa, per modestia divina; come quella del fanciulletto è per l' ingenuo sorriso e per la beltà della forma tutta cosa celeste. — La bella tavola dalla Galleria Borghese di Roma passava in quella di Luciano Bonaparte, poi nell' altra del duca di Lucca, ed oggi è a Londra presso il Sig. M. Munro.

È veramente sorprendente il numero dei quadri ideati dalla fervida immaginazione ed eseguiti in quest' epoca dalla mano operosa di Raffaello. Gli studi costanti e diligentissimi della sua giovinezza, le osservazioni continue sulle opere de' suoi antecessori, l' amore vero, profondo per l'arte avevano così condotto la sua mano a seguire le rapide concezioni del suo pensiero.

Nel 1517 e 1518 escirono pure dal pennello fecondo dell' Urbinate due Capolavori. Sono dessi un *S. Michele* e una *Santa Famiglia*. Ragioni politiche consigliarono la commissione del S. Michele a *Lorenzo dei Medici* il quale usurpatosi il bel ducato d' Urbino, sperava rendersi benevolo il Re di Francia mandandogli un tesoro, essia un Opera di Raffaello.

Il S. Michele è un' allusione all' Ordine cavalleresco che porta il nome di questo Arcangelo. Egli rappresenta la irresistibile forza del volere divino e il trionfo del bene sul male. Rapida come il baleno la celeste figura si lancia sopra di Satana, e toccandolo col piede l' atterra. La bellezza, la gioventù, l' eroismo formano un carattere sovrumano, che stupendamente contrasta con la mostruosità del vinto Lucifero. Di questo ecco ciò che scrive Vasari: » In Lu-

» cifero incotto, e arso nelle membra, con incarnazione di
» diverse tinte, si scorgono tutte le sorti della collera, che
» la superbia invelenita e gonfia adopera contro chi oppri-
» me la grandezza di chi è privo di regno, dove sia pace,
» e certo d' avere a provare continuamente pena. »

La tavola del *S. Michele* dipinta nel 1517, aveva già fin dai tempi del *Primaticcio* sofferto qualche deterioramento, trovandosi in un registro di spese che a questo pittore fu commesso di restaurarla. Poi nel 1753 veduto che la tavola s' intarlava venne l' opera trasportata sopra la tela da Picault, quindi ritocca da lui medesimo nel 1776 e nel 1800, e in fine riparata dal sapiente pennello d' *Haquin*, tale quale oggi si vede nel Museo del Louvre a Parigi. È nell' orlo della veste turchina dell' Arcangelo che si legge : RAPHAEL . VRBINAS . PINGEBAT . MDXVII. —

Narrasi che Francesco I, così largamente ricompensasse il pittore per questa tavola, ch' ei si tenne per riconoscenza obbligato a ringraziarlo con lo spedire altra sua opera, e cioè quella *Santa Famiglia* che forma il giojello del gran Museo di Parigi; ed è veramente la più bella fra tutte le Sacre Famiglie del Sanzio avuto riguardo alle grandiosità della composizione, alla perfezione del lavoro e all' epoca in cui fu dipinta, ch' è quella della maturità del suo ingegno, leggendosi nell' orlo del manto turchino della Vergine: RAPHAEL . URBINAS . P. MDXVIII.

Com' è qui bella Maria che stende amorosamente le braccia verso del suo figliuoletto, il quale dalla sua cuna si lancia verso il seno materno; mentre S. Elisabetta inginocchiata invita il piccolo S. Giovanni ad adorare Gesù; e S. Giuseppe che avviluppato nel suo manto, sembra assorto in viva contemplazione con al fianco due angeli, l' uno che tiene al petto incrociate le braccia, l' altro che le innalza ripiene di fiori. Quest' opera esprime la bontà, l' amore, l' adorazione della famiglia divina, e guardandola si domanda come mai un pensiero così bello ma così semplice, abbia potenza di rapire, di affascinare l' anima e l' occhio. La ragione è riposta nella nobiltà delle forme, nella purità

dello stile, nella grazia dei movimenti, nella grandezza infine dell'arte. V'è forza di cuore ispirato, v'è tutto quanto ha di più puro natura per dimostrare il sentimento materno. Oggi, bastantemente in buono stato, si ammira nel Louvre trasportata dalla tavola in tela.

Immagini il lettore qual fosse la sorpresa di Re Francesco nel vedere questo miracolo d'Arte. Dicono che tentasse ogni mezzo per avere l'Urbinate a Parigi, ma che Leone X opponendosi consigliasse l'Artista a non lasciar mai Roma e l'Italia. Allora non potendo quel Principe avere il Pittore cercò d'aver le sue opere, e molte glie ne commise. Fra queste da parecchi biografi di Raffaello si citano una piccola Santa Famiglia, alcuni contorni per fare arazzi, e la Santa Margherita, opere di cui qui diamo cenno.

La *Santa Famiglia* è quella pur esistente nel Museo del Louvre in cui il bambino Gesù, ritto nella sua cuna, stende sopra le ginocchia di sua madre le braccia onde accarezzare le gote del piccolo S. Giovanni, che insieme a S. Elisabetta sta inginocchiato, adorando. Sebbene la tavola sia maestrevolmente dipinta, voglion taluni che sul disegno di Raffaello l'abbia eseguita Giulio Romano; come altri vogliono che il Sanzio la dipingesse per *Adriano Gouffier* che nel 1516 era Cardinale legato alla Corte di Francia.

Certo mentre Francesco 1°. commise all'Urbinate i Cartoni, con soggetti prescelti nella vita di Cristo, onde farne arazzi da offrirsi al Papa che di quei giorni (1. Maggio 1519) aveva canonizzato *Francesco di Paola*. Ma la morte troncava il lavoro sul cominciare, sì che l'unico tema trattato da Raffaello sì fu la *Strage degli Innocenti*, composizione che aveva già fatto per esercitare il bulino di *Marcantonio Raimondi*. Sono due gli arazzi che compongono la Storia funesta, ma sì nell'uno come nell'altro ebbe cura il pittore di collocare nel primo piano l'oggetto più terribile e insieme più patetico del suo dramma.

Nell'uno vedesi sul davanti del quadro il sicario che tiene con una mano il pugnale e con l'altra strappa il bambino dalle braccia della misera madre che sebbene caduta,

lo difende con tutta la forza d'un amor disperato. Qual sublime contrasto fra la ferocia e il dolore!

Nell'altra parte della composizione (2°. Arazzo) Raffaello rappresentò una madre sieduta in terra, con sulle ginocchia il suo bambino già morto. Povera donna! Se non fossero le lagrime che le bagnan la guancia si direbbe morta pur essa.

Per il medesimo Re dicono facesse il *Sanzio* anche una Santa Margherita per alludere al nome della di lui sorella *Margherita di Valois.* La donna che seppe per forza di fede resistere alle tentazioni del mondo, è rappresentata su questa tavola in atto di trionfalmente camminare sul mostro domato. Ha nella destra la simbolica palma, mentre con la sinistra raccoglie il manto che le copre le spalle. È una figura verginale nobilissimamente trattata. — Vasari afferma che quasi per intero fu quest'opera dipinta da *Giulio Romano.* — Mel 1530 il *Primaticcio* la restaurava, in seguito la ritoccarono pennelli francesi così che le due sole parti rimaste ben conservate, e nelle quali veramente traspare il sapere di Raffaello sono la testa della Martire, e il sottoposto dragone.

Anche narra *Vasari* che a *Francesco* 1° fu mandato il ritratto di *Giovanna d'Aragona* di cui sul disegno del Sanzio aveva *Giulio Romano* eseguito le varie parti, meno la testa dipinta dall'Urbinate, e che oggi si ammira a Parigi nel Louvre.

Giovanna d'Aragona, moglie d'Ascanio Colonna principe di Tagliacozzo, duca di Montalto e connestabile di Napoli, era in que' tempi la più bella donna di Roma. Più di trecento poeti ne avevano cantato le virtù e l'avvenenza, e n'erano invaghiti parecchi principi. La giovane principessa sieduta si volge un poco a sinistra; ed è veramente bellissima con quel viso ovale, con que' biondi capelli, con quegli occhi celesti.

Questi lavori per la corte di Francia non impedivano a Raffaello di eseguirne pur altri per la ricca Famiglia Medici. Verso il 1514 aveva ritrattato il giovane Giuliano fratello del Papa, il quale non aveva più voluto saperne del gover-

no toscano. Quattro anni dopo fece anche il ritratto di *Lorenzo de' Medici* figlio di *Pier Francesco* e che fu duca d'Urbino. L'un opera e l'altra s'ignora oggi ove siano. Esistono solo le copie. Quella di *Giuliano* eseguita da *Alessandro Allori* è nella Galleria di Firenze; e l'altra di *Lorenzo* nel Museo Fabre a Montpellier.

Aveva Raffaello moltiplicato in più storie a fresco il ritratto di *Leone X*, per simbolo delle cose dipinte in Vaticano, come abbiamo notato. Verso il 1518 però gli si offerse occasione di farlo in un quadro a olio. Ce lo rubarono i francesi nel 1797 ma lo dovettero restituire nel 1815 alla Galleria Pitti dove, ora si trova.

Il Pontefice vi è rappresentato assiso in una sedia a bracciuoli, più che a metà della persona. È volto un poco a sinistra e dinanzi ha un tavolo coperto d'un drappo rosso, sul quale si vede un campanello d'argento finamente cesellato, e un breviario ricco di miniature. Tiene esso in mano una lente, come per esaminare le pitture di quel volume, e guarda a chi lo guarda così come se davanti gli stesse qualcuno parlandogli. A destra è dipinto il Cardinale *Giulio de' Medici* (poi Clemente VII) e a sinistra l'altro Cardinale *Lodovico de' Rossi*, nepote pure al Pontefice. È questo senza dubbio un capo lavoro dell'Urbinate, dove le figure son vive, dove tutto è perfetto: composizione, stile e colore che par tizianesco. L'illusione dell'opera fu si grande che si conta come il presidente della Cancelleria, *Baldassarre Turini* entrando nella stanza di Leone X, fu per inginocchiarsi, e porger al Papa dipinto le bolle da sottoscrivere; inganno che (riferiamo gli altrui racconti) si rinnovava dopo nel ritratto di *Carlo V*, fatto per man di *Tiziano* al quale il figliuolo dell'imperatore si accostava per parlargli d'affari. E ciò che in questo Leone X v'è pure di mirabilissimo son gli accessori trattati con gran sentimento, per modo che il Vasari vi spese più parole che non pel soggetto principale, quasi a mostrare come la mano dell'Urbinate aveva anche l'altro pregio di contraffare le cose inanimate con una splendidezza più singolare che rara.

Per vedere con quanta sapienza lavorasse il Sanzio i Ritratti, basterà fermarsi un poco a considerare quello di *Giulio II* di cui parlammo, e questo veramente magnifico di *Leone X.* Ambedue li ritrasse con grande cura ed amore, perchè se all'uno doveva protezione ed onori, ripeteva dal l'altro i principj della sua gloria. Certo è però che ritraendoli servì mirabilmente all'espressione dei loro animi (come osserva assai bene il Ranalli) dando a *Giulio* la fierezza del guerriero, a *Leone* la maestà del Re; e mentre il primo dipinse solo, accigliato, senza ornamenti, quasi uomo che sdegni consigli ed ozi di corte; fece il *Medici*, riccamente abbigliato e sieduto con dignità Pontificia, fra i due ministri ai quali tutte confidava le gravi cure di stato.

Opera non meno bella e non meno preziosa è il giovane *Violinista*, posseduto dalla famiglia *Sciarra Colonna* di Roma. Un giovane sui vent'anni, con bruni capelli che dalla nuca coperta da un nero berretto discendono sopra le spalle; con uno sguardo serio, pensoso; con una espressione di nobilissima semplicità, e che ricevette nome di violinista dall'archetto che tiene con la man manca insieme a foglie di semprevivi e d'alloro. Nella balaustra su cui sembra appoggiarsi si legge: *MDVIII.* —

Non si conosce qual sia la persona rappresentata. Passavant crede possa essere *Andrea Morone Bresciano*, poeta e suonatore di viola, lodato da molti e carissimo a Papa Leone.

Vasari dice che Raffaello dipinse molti altri ritratti dei quali alcuni più non esistono, altri non possono essere giudicati opere dell'Urbinate. Noi citeremo intanto quello del Cardinale *Borgia* ch'è nel palazzo Borghese, e l'altro dell'arcidiacono *Carandelet* posseduto dal *duca Graften* a Londra.

XXII.

La Madonna di S. Sisto — S. Gio. Battista.

Per ragionare delle opere del Sanzio, secondo il tempo che si crede più probabilmente ci le facesse, dobbiamo ora dire di quella celebre Madonna, detta *di S. Sisto,* perchè lavorata pei monaci Benedettini di Piacenza che avevano titolo da S. Sisto.

Sopra nuvole luminose, in mezzo a una grande aureola tempestata di teste cherubiche si eleva la Vergine con in collo il divino figliuolo. Più in basso stanno genuflessi e in orazione *S. Sisto* a sinistra, *Santa Barbara* a destra. Due celesti puttini appoggiati sopra una cornice parallela alla linea inferiore del quadro, compiono la stupenda composizione.

Le parole riescono impotenti a significare la magnificenza dell' opera. Nella Madonna più che modestia, dolcezza e candore; espresse il pennello dell' Urbinate, l'essere divino in tutta la sua grande maestà; volendo che comparisse in visione al pontefice Sisto, non come l' umile verginella di Nazaret; ma come la torre d' Israele, l' arca dell' alleanza, la regina degli Angeli. Nel Salvatore fanciullo vedi la calma, la dolcezza, del Paradiso; nel vecchio Papa la dignità, la gravità religiosa; nella Santa Barbera un sentimento di fede profonda; ne' due cherubini tanta verità di colore, che pajono ad ogni istante spiccare il volo verso la celeste regione. È difficile trovare (scrive Ferdinando Ranalli) una pittura dove l' arte del disegnare, colorire, ombreggiare, panneggiare e comporre grandeggi più e con migliore effetto. Le carni in particolare sono non soltanto ricche di bel colore, ma variate di lividi egregiamente interposti alle tinte calde. — Quest' opera, in cui Raffaello vinse se stesso, fu dipinta nel momento della vera esaltazione del genio; non fu concepita ma ispirata. La Madonna di S. Sisto è come una visione che non può concepirsi, ma viene dal cielo alla mente. Essa nacque d' un tratto come l' antica Minerva;

e fu la ricompensa di tutta una vita indefessamente consacrata alla ricerca della natura e della verità: allo studio degli antichi, alla raccolta di tutte le tradizioni, al culto dell' ideale e alla religione della Vergine che fu per lui l' ideale dell' ideale.

Fu questo l' ultimo dei 33 inni, e fra tutti il più bello, votato dal Sanzio a Maria; inni che formano le litanìe più stupende che escissero mai da mente mortale e da cuore ispirato. Oh! veramente invidiabile il Museo di Dresda che possiede tanto tesoro; veramente misera l' Italia che nel 1754 lasciò che i monaci di Piacenza, per un pugno d' oro (22000 scudi) il vendessero ad *Augusto III* elettore di Sassonia. Quando la gemma italiana fu portata a Dresda venne deposta nella sala del trono. Augusto era presente, ed egli stesso, ammirato da tante bellezze, tolse dal posto d' onore la sedia reale esclamando: *fate largo al gran Raffaello.* Io dirò quì con uno scrittore: *Se la parola è storica, viva il principe che l' ha pronunciata; se è leggendaria, viva il popolo che ne tradusse il nobile sentimento.*

Il pensiero della vendita di tale insuperabile meraviglia ci fa sdegnosi contro quanti andettero e vanno ancora mercanteggiando l' onore d' Italia per libidine d' oro. Ed oggi, sterili come siamo di nuove glorie, dovremmo vergognarci di *trafficare vilmente le smaniglie gemmate e i vezzi di perle della nostra povera madre.*

Lo dicemmo e lo ripetiamo: Raffaello come nessuno seppe compendiare nei suoi tipi ideali, quanto ci ha di più buono, di più gentile e di più vero in natura; di piu ingenuo e di più delicato nell' anima della fanciulla; di più caro e di più santo nel cuor della madre.

Molto aveva fatto il Medio Evo (così il Serpieri nel suo discorso *sulle opere di Raffaello considerate nella loro espressione e potenza morale*) per consecrare nella donna il simbolo dell' amore e della provvidenza celeste: della quale consacrazione sono splendidi riflessi le immagini Dantesche di *Matelda* che giva cantando ed isceglìendo fiore da fiore, e di *Beatrice* coronata di fronde di ulivo e vestita

dei colori della fede, della speranza e dell'amore: imagini che si compiono e vie più si purificano e sì divinizzano nella preghiera a Colei, che in sè

raduna
Quantunque in creatura è di bontate.

Ma le arti belle dettero gli ultimi tocchi e i più magistrali a questo che io credo il più mirabil lavoro di lunghissime età. E Raffaello, prima nella fervida gara di molti sommi, con colori a vicenda tolti al cielo e alla terra, con tratti indefinibili, or suggeriti dall'arte, or dalla fede, giunse a tradurre in atto il pensiero di Dante, a incarnar nella tela, e a mostrare agli occhi il desiderato complesso di ogni perfezione in quei volti della Madre di Dio sì puri in bellezza, sì cari in bontà, che basterebbero da soli a metter la quiete in un mare di furiose passioni. Raffaello primo giunse a comporre a perpetuo lume e vantaggio dell'umanità un etereo tipo di donna che in sè raduna quantunque in creatura è di bontade. E ben mi penso che dopo quell'epoca, più dolce splenda sui figli il sorriso delle madri! e sia più tenero il bacio, più tenera la preghiera sui cari pegni delle loro viscere! e più sublimi le pietose veglie sul sonno della loro innocenza!

Troppo si è detto e ridetto, e spiace grandemente che il volgo ormai sel creda, che Raffaello in queste nobili creazioni non facesse che riprodurre un solo modello. Così o per ismania di sconoscere la verità e la forza di spirituali splendori, o piuttosto per la generale povertà che ormai regna di vera e profonda poesia, si abbassa all'umile sfera di un imbelle sensismo il genio più grande e filosofico che abbia mai brillato nel cielo dell'arte, il genio che raccogliendo e dominando tutte le tendenze delle antiche e nuove età vide e ritrasse con celesti colori il tipo più elevato dell'umana bellezza e perfezione. Ma può egli dimenticarsi che l'artista vero, anche allorquando fa suo studio nei modelli, non già li copia, nè li ritrae, ma li piglia come segno e fondamento, in cui possa improntare

l' idea che nella mente gli ragiona? Raffaello stesso non disse forse apertamente, nella sua famosa lettera al Castiglione, che buoni e bei modelli non trovava, ma seguiva una certa idea che gli veniva alla mente, cioè l' alta concezione del bello, che pei lunghi e fortunati studi felicemente al suo genio si era svelata? Infatti non era egli grande e inarrivabile anche prima dell' epoca romana? e le sue opere di Perugia e di Firenze non son elleno immensi tesori di grazie e bellezze sovrumane? Infine chi voglia disingannarsi non ha che a volgere lo sguardo sulle opere sue con aperto e libero cuore. Mirate le stesse sue ultime creazioni, che pure fecero dire al sommo Canova » che la morte immatura fu per il Sanzio un benefizio del cielo »: mirate l' ultima delle Madonne da lui dipinte, la Vergine glorificata che splende in mezzo ad immensa e profonda aureola, seminata di teste di cherubini. È una pagina piena di magnificenza, di candore, di elevazione e di fede.

Infine (prosegue il *Serpieri*) non lascierò di notare che, per quanto a me sembra, appunto nei quadri dedicati alle care gioie della famiglia allargava l' Urbinate le radiazioni del bello, chiamando tutti i sorrisi della natura a risplendere sul maggiore de' suoi tipi, e a riceverne amico cambio di celestiali profumi. Il suo genio altamente sintetico non poteva disgiungere le bellezze e perfezioni dell' uomo dalle amabili scene della natura materiale, chè nel sommo centro e fonte di ogni bontà vide il principio di tutte perfezioni, e nelle arcane comunicazioni dell' eterno amore sentì l' aura celeste che scende a giocondare tutto il creato, che » sparge le caste porpore alle donzelle in viso », e di vaghi colori ammanta le terre, i mari, il firmamento, e che a festiva allegrezza commove l' universa natura. Quindi la grazia di cari augelletti e di fresche rose nei quadri della Vergine, quindi il gentil concetto del pastorello che porta un cestino di grappoli d' uva ai bambini Gesù e Giovanni, e le liete feste di scherzosi agnellini, e l' ingenua pastorale freschezza della Madonna detta la *Bella Giardiniera* e l' armonico paesaggio, e i ridenti cieli, e l' incanto dei fiori. Oh!

il segreto, melodioso linguaggio dei cieli e della terra, chi sa abbandonarsi innamorato sull' onda eternale delle armonie della natura, non può non esultare di gioia profonda dinanzi al prodigio di questa sintesi sublime, la quale non solo dovette favorire e svolgere lo studio del paesaggio, ma i ben creati spiriti avrà condotto a ricercare nuove fonti di bellezza e di sapere nel gran libro della natura. —

Non aveva mai Raffaello dipinto sulla tela, già da molti anni messa in uso dai Veneziani, e volle provarcisi col *San Giovanni nel deserto* dipinto pel cardinale *Colonna*, che lo donava al suo medico *Iacopo da Carpi.* Vivente il *Vasari* possedeva quest'opera *Francesco Benintendi*, da cui l'acquistava la famiglia *Medici*, e fin dal 1589 figura nell' inventario de' quadri posti nella tribuna della reale Galleria di Firenze.

È anche questa un opera d' inestimabile pregio, sia perchè la sola dal Sanzio dipinta in tela, sia per la propria e nobile espressione del precursore di Cristo, il cui torso perfettamente modellato è pieno di vita. Mentre il *Passavant* dice che a lui questa pare più una figura Accademica che un soggetto storico-religioso; i veri intendenti della pittura affermano che in quest'opera si conosce come Raffaello sapesse dare agli ignudi quell' espressione di robustezza e di gagliardia, ch' egli sapeva cavare non come *Michelangelo* dai torsi antichi, ma dalla viva natura; e come anche sapesse trattare il paesaggio, a modo dei Famminghi e degli Olandesi. Difatti il luogo del deserto, la sgorgante fontana presso la quale il giovane santo è sieduto additando la Croce, e quel pietroso dirupo, e il grosso tronco di vecchio albero, e tutto il cespuglio d' erba e frutta silvestri son fatti con tanta diligenza e finezza che meglio nol potrebbe il miglior pennello Olandese.

XXIII.

Le Logge della Farnesina. — La sala di Costantino.

Agostino Ghigi erasi prefisso di raccogliere in sua casa quanto le belle arti potevano allora offerire di meglio. Aveva da *Baldassarre Peruzzi* fatto erigere il proprio palazzo in Trastevere; che per essere poi stato acquistato da Casa Farnese fu chiamato della *Farnesina.* Questo edificio oltre la loggia, o vestibolo, o portico a cinque arcate, comprende pur anche una galleria d'eguale lunghezza, e dall'architetto disposta in modo, da potervisi eseguire una serie di pitture in diversi compartimenti. Il Sanzio una sola ve ne condusse, ed è la *Galatea* che noi descrivemmo. Quindi fece i disegni per la favola di Psiche che si vede magnificamente pennelleggiata nelle lunette, nei peducci e nella volta della Loggia Farnesiana.

Tre spazi diversi si presentavano al pennello dell'Urbinate: 1°. le lunette degli archi che sono intorno al portico: 2° i peducci degli archi stessi: 3°. la volta del vestibolo.

Nelle lunette poneva il Sanzio figure simboleggianti la potenza d'amore che presso gli antichi fu materia di profonde e di utili osservazioni; e si veggono diversi Cupìdi trastullarsi chi col folgore di Giove, chi col tridente di Nettuno, chi col bidente di Plutone, chi con la clava di Ercole, chi con la lancia di Marte. E vogliono che il *Tasso* mirasse a queste pitture in quei versi dell'Aminta ove diceva del terribile Dio:

> Che fa spesso cader di mano a Marte
> La sanguinosa spada, ed a Nettuno
> Scuotitor della terra il gran tridente
> E le folgori eterne al sommo Giove.

Nei peducci della volta son figurate prima le amarezze e le persecuzioni, poi l'esaltazione in cielo di Psiche, di quella infelice donzella che nel fiore degli anni mostrò quan-

to sia ingannevole e crudo il regno d'amore, e quanto agli uomini importi il cautelarsi dai terribili assalti. Vi si scorge Venere che comanda al figlio di far vendetta di Psiche. — Questa che presenta a Venere meravigliata il vasello che le aveva ordinato d' involare a Proserpina — Amore che mostra alle tre Grazie (quella che volge le spalle fu dipinta dalla mano del Sanzio) la bellezza della sua Psiche — Lo sdegno di Citerea irritata contro Giunone e Cerere perchè proteggono la sua nimica — Venere che portata dalle sue colombelle va in cielo per querelarsi col padre Giove — Psiche che reca a Venere l'ampolla ripiena dell'acqua stigia — Il re dell'Olimpo che mostra proteggere amore contro lo sdegno di Venere — Mercurio messaggero del primo Nume che attraversa l' Olimpo onde raccogliere a consiglio gli Dei — finalmente Psiche trasportata da Mercurio in cielo ove dev'essere dichiarato legittimo ed immortale sposo d'Amore.

Queste stupende figure che immaginate nell' aria o posate sovra le nuvole si staccano da un fondo oscuro, furono ritocche da *Carlo Maratta*, al quale se non puossi dar lode di grande restauratore, devesi gratitudine per avere salvato dalla rovina quegli affreschi già esposti alle intemperie del cielo, sotto un portico aperto.

Due grandi composizioni, dividendosi l' ampiezza della volta, coronano l' opera meravigliosa. La prima è il concilio dei numi, in cui vedesi Amore che si difende dalle accuse mossegli contro da Venere. Stanno vicine a Giove, Giunone, Pallade e Diana; più lontani Marte, Apollo, Bacco, Ercole, Giano e Vertunno, due numi marini insieme a Mercurio che presenta a Psiche una coppa piena d'ambrosia che doveva darle l'immortalità — La seconda composizione raffigura le nozze di Amore con Psiche. Gli Dei sono tutti stesi per banchettare intorno a una magnifica tavola. Gli sposi stanno vicini, e le tre Grazie versano profumi sulla testa d' amore, mentre Ganimede presenta il nettare a Giove, e Bacco riempie altre coppe che portano attorno diversi Cupìdi Le ore spandono fiori sui convitati, e a sinistra il biondissimo Apollo al fianco delle Muse accom-

pagna con la lira i suoi canti, mentre Venere, coronata di rose, si prepara lietamente alla danza.

Omero cò suoi versi divini non seppe meglio descrivere la pietosa storia di Psiche e questo lavoro immaginato da Raffaello è veramente una greca Poesia. *Ferdinando Ranalli* discorrendo di questa pittura, osserva come il Sanzio, o perchè sapesse di non riescire nel figurar le cose dal sotto in su, o perchè stimasse essere mestieri, prendersi alcuna licenza in disegno, mai tentò dipingendo la difficile arte. E siccome il figurare le cose in una volta, come lo si farebbe in una parete, disconveniva, che cosa fece il mirabile e industrioso ingegno del Sanzio? Finse nella detta volta della Farnesiana due arazzi che verticalmente mostrassero la pittura, sì che l' occhio di chi guarda da terra ingannato non ricevesse alcun turbamento, e ci riescì a meraviglia — Diversi allievi di Raffaello lavorarono in quest' opera vasta, e di certo vi preser parte i pennelli di *Giulio Romano*, di *Francesco Pippi*, *Gaudenzio Ferrari* e *Raffaellino del Colle.*

Rimaneva al sommo artista la quarta sala da dipingere in Vaticano; e come nella prima volle dare l' immagine del Concilio in cui furono terminate le controversie sul Sacramento Eucaristico; e nelle altre due ritrarre allusioni d' onore al Pontificato, così in questa, retrocedendo nei tempi, delineò la prima radice della grandezza dei Papi. In quattro storie corrispondenti all' ordine e facciate della sala, immaginava: *la Visione di Costantino — la battaglia e vittoria contro Mesenzio — la conversione e battesimo dell' Imperatore — la sua famosa donazione al Pontefice Silvestro.* Ma dei quattro soggetti non disegnò che i due primi, e nessuno condusse in opera, per quanto Papa Leone lo stimolasse, standogli sopra tutto a cuore che per opera di quello immortale artefice si vedesse perpetuata la memoria d' un fatto che fu principio d' imperio per il Papato. Ma gli altri lavori non permisero al Sanzio di andar più oltre dei disegni per le prime due storie, sapendosi come a *Giulio Romano* ed al *Penni* si debba il proseguimento e

compimento della sala di Costantino. — Noi dobbiamo occuparci dei due primi soggetti: *la Visione dell' Imperatore, e la battaglia contro Mesenzio.*

Intorno alla tribuna ove sta Costantino si veggono sei draconarii e sei militi che pieni d'entusiasmo plaudono al racconto che l'imperatore fa loro della Croce luminosa apparsagli in Cielo col motto fiammante: EN TOYTΩ NIKA *(in hoc signo vinces)*. Più in dietro sono sparsi gli accampamenti, fra' quali corrono i soldati per annunziare a tutti il miracolo; e in fondo scorgesi il fiume Tevere col ponte Elio, i mausolei *d'Augusto* e *d'Adriano* e la piramide sepolcrale di *Romolo* — Vi si legge: *Adlocutio qua divinitus impulsi Constantiniani victoriam reperere.*

La battaglia poi contro *Mesenzio*, è un insigne capolavoro dove è ordine fra tanto disordine di combattenti. Il fatto accade sulle rive del Tevere; e nel fondo, vedesi ponte Molle, e le colline di Monte Mario che si stendono verso il Giannicolo. L' imperatore *Costantino*, in mezzo al gran quadro, traversa sopra bianco corsiere il campo di battaglia, inseguendo *Mesenzio* che fugge con l'esercito verso il Tevere e tenta invano passarlo. Tre angeli, con in mano spade fiammanti, volano sopra la testa dell' imperatore annunziando vittoria, mentre ferve la lotta e le truppe nemiche si disperdono disordinate al sopravvenire della cavalleria. La varietà degli episodj che fan parte della vasta composizione, formano di questa istoria uno dei più ricchi, se non il primo, fra i quadri di battaglie che esistono. Là sono due guerrieri che presentano a Costantino le teste troncate di due capi nemici, qua un cavaliere che gestendo mostra *Mesenzio* che tenta fuggire fra le onde del Tevere; e chi travalica il fiume nuotando, e chi caduto sotto il cavallo cerca disperatamente difendersi, e chi sostiene i compagni feriti, e chi fra i romani volontario s' immola per la vittoria degli imperiali, mentre quì (scena commovente e terribile) un vecchio soldato, sollevando un giovane caduto fra i cadaveri di parte nemica, riconosce suo figlio. Nell'affresco è questa iscrizione: » *B. Val. Aurel. Costantini. Imp.*

victoria . qua . Submerso . Maxentio . Christianorum . opes . firmatae . sunt.

In mezzo a queste scene di tumulto e di sangue, fra la disperazione dei vinti e la gioja dei vincitori, il Sanzio voleva mostrare il trionfo del Cristianesimo, e col suo genio stragrande lo seppe fare. È però vero che chi considera con sano intelletto le due storie accennate si avvede che l'arte comincia a non essere più legittima figliuola della natura; e le figure pajono più studiate su qualche antico bassorilievo, che prodotte dal sentimento spontaneo dell'artefice. Noi siamo, con il Sig. Quatremere, d'avviso che l'Urbinate nell'ultimo tempo della sua vita, dalla scultura greca cavasse esempi per le sue opere; nelle quali sebbene la servile imitazione giammai si scopra, pure si trovano ascosi i germi di quella maniera, che dai moderni fu detta *convenzionale.* Bisogna, dice il Ranalli, seguitare le orme del Sanzio nelle tre prime sale, e solamente ammirarlo nella Farnesina e nella sala di Costantino.

XXIV.

La Trasfigurazione.

Era qualche tempo che Raffaello si occupava a fare solo i disegni, lasciando che gli allievi pingessero; cosa che ai critici faceva dire: essere l'ingegno del gran capo della Scuola Romana, in manifesta declinazione. Ciò spiacque e Raffaello, che a smentire il falso giudizio, accettò d'assai buon animo la commissione datagli dal Cardinale *Giulio dei Medici,* di dipingere in quadro a olio il *Cristo trasfigurato,* per una chiesa della diocesi di Narbona.

Spronato dall'amor proprio che in lui poteva meglio della stessa autorità del regnante Pontefice, più non pensando nè alla sala di Costantino, nè ad altri lavori, tutto si mise, senza l'ajuto de' suoi discepoli, a lavorare la ordinatagli Trasfigurazione. In essa voleva compendiare tutte le glorie passate, voleva che fosse la corona delle sue opere, come fu quella della sua vita.

Nell' alto della tavola è *Cristo* che in mezzo a *Mosè* e ad *Elia* s' innalza nell' aria, circondato da una luce, che par luce davvero. Gli Apostoli *Pietro, Giacomo* e *Giovanni* che avevano col loro maestro salito il Taborre, si veggono a terra prostrati che con vari espressivissimi gesti, dimostrano, non potere, siccome ancora rivestiti dalle spoglie mortali, sostenere il bagliore di quella luce, per la cui forza invece *Mosè* ed *Elia* si fan vivi.

Nella parte inferiore del quadro non la divina si vede, ma l' umana natura; e l' occhio del riguardante si ferma sull' episodio di quell' ossesso che vien presentato dal padre, perchè ne caccino lo spirito reo, agli apostoli rimasti a' piedi del monte, e che additano al postulante la figura di Cristo, come per dirgli che il vero liberatore non è più con loro, e per congiungere con un legame naturalissimo la parte inferiore con la superiore del quadro. Vicino all' ossesso che strazia il cuore con la sua morale e fisica sofferenza, dipinse Raffaello una giovane e leggiadrissima donna sotto le sembianze della sua Fornarina, che ritenuta per una sorella o parente dell' infelice, inginocchiata dinanzi agli apostoli, voltando loro la testa, mostra con grande afflizione la miseria del povero spiritato.

Sublime è l' espressione delle diverse figure, le teste degli apostoli più che belle, egregio il modo col quale sono sfilati e condotti i capelli e le barbe, il panneggiamento grandioso, e l' effetto della prospettiva, del colorito, del chiaroscuro a tal grado di forza, che mai dall' Urbinate ne fu mostrata altrettanta. Che se quà e colà appajono annerimenti, lo si deve attribuire non tanto pel nero di fumo usato negli ultimi tempi dal Sanzio, quanto pei ritocchi che dette all' opera il pennello di *Giulio Romano* da cui fu condotta all' ultimo compimento.

Alcuni chiamarono questo il capolavoro di lui che fece tanti capolavori. Molti con noi non lo credono, perchè nel Cristo trasfigurato non trovano tutta quella pura e schietta natura che è in tanti fra i lavori che siamo andati fin quì descrivendo. È sempre però grandissima l' opera con

la quale Raffaello dava l'estremo saluto all'arte e alla vita; e molti affermano che morisse a tempo, per non vedere quell'ammanieramento, col quale la scuola di Michelangelo soperchiando le altre, spense quell'arte divina che l'Urbinate in trentasette anni di vita, aveva con tante opere, e con tanto amore innalzato all'ultima gloria. Egli non vide lo studio della natura dimenticato, morto il sentimento, vilipeso l'esempio dei vecchi maestri, gradito l'esagerato e il contorto, lodata e raccomandata la servitù d'imitare gli antichi marmi, tutte cose che ferirono l'arte per modo che ancora se ne risente. —

Della morte del grande, parleremo in apposito articolo, dopo avere discorso delle sue opere architettoniche e di scultura. —

XXV.

Raffaello Architetto e Scultore.

Fin da quando era con Pietro Perugino, Raffaello aveva cominciato a studiare l'architettura; perchè in quel tempo gli artefici non si tenevano abbastanza fondati in una professione se le altre eziandio, come fra loro affini, non abbracciavano.

Quindi ito a Roma fu primo tra gli allievi del suo concittadino Bramante il quale aveva fondato una scuola intenta a rifare l'architettura del Lazio con regole giuste e sapienti. Il Sanzio, con quell'ingegno miracoloso, seguitando gl'insegnamenti del maestro e la tendenza dei tempi, divenne poi adoratore delle antiche rovine, le quali si prese a regola, senza però ad esse sacrificare le grazie d'una pittoresca immaginazione. Per ciò le fabbriche da lui disegnate e che per ordine di tempo andremo citando, sebbene severamente classiche nella ordinanza e negli ornamenti, hanno un non so che di armonico, di vario, di sereno che forse nessun altro degli architetti stilisti seppe agguagliare in quel secolo.

Il primo esempio del sapere architettonico dell'Urbinate si trova in quel tempio che serve come di prospettiva alla scena dipinta nel quadro dello Sposalizio. Ha desso quattordici lati, e si eleva sopra con basamento fatto a scaglioni che intorno intorno ricorrono. Un portico areostilo, ne cinge la cella; ed è formato con colonne d'ordine jonico sulle quali s'impostano gli archi, cadenti sul capitello per modo che coi loro rinfianchi a dirittura su per lo mezzo della colonna formano a due a due un angolo tanto aperto quanto il sono due lati del poligono della pianta. Sopra gli esterni archivolti ricorre la cornice orizzontale, e sul coperto del portico s'alzano le pareti della cella a formare una specie di stibolato, coronato da fascia da cui sorgono ancora le pareti medesime divise da pilastrine in tanti specchi, in ciascuno de quali sta una finestra. Quindi a seconda corona della cella vedesi una maggior cornice architravata, e sopra di essa la cupola. È in quest'opera così puro lo stile, e tutte le parti riuniscono alla giustezza delle proporzioni un tal finito lavoro che il Vasari ebbe a scrivere: *cosa mirabile a vedere le difficoltà ch' egli in tale esercizio andava cercando.*

Pochi quadri presentano nel loro fondo una composizione architettonica più nobile e d'un gusto più regolare e più puro, di quello che si vede nella scuola d'Atene, ove il Sanzio ritrasse un gran portico a guisa di tempio (il Ginnasio) con tanto sapere prospettico che il Vasari fu indotto a credere: fosse non di Raffaello ma di Bramante il disegno.

Così la maggior parte dei fondi che sono negli affreschi del Vaticano volle il Sanzio arricchire di stupende composizioni architettoniche, per maniera che il Quatremere ebbe a dire come nessun pittore, ad eccezione forse di *Nicola Pussino,* ha saputo variare con tanta nobiltà e gusto questi accessori dei quadri.

Dopo la morte di Bramante, divenuto ordinatore in capo della fabbrica di S. Pietro, ei fece quella pianta del tempio, che il Serlio nelle sue opere ci ha conservato in disegno, essendosi perduto il modello in rilievo che il Sanzio

stesso aveva fatto. Con questo lavoro pare che Raffaello si proponesse di ridurre a più compiuta e determinata forma il pensiero di Bramante, conservando la croce latina, ch'è pur la forma delle antiche basiliche. Bisogna ben convenire che non fu mai segnata una pianta più semplice, più grande, più scelta e più armonizzante fra le sue parti diverse. Continuò anche l'innalzamento delle Logge famose che doveva poi rendere col suo pennello immortali, facendone un modello in legname con maggiore ordine e ornamento che non aveva fatto Bramante.

Nel 1515, sul cader di Novembre, quando Papa *Leone X* fece la sua solenne entrata in Firenze, si chiamò presso *Michelangelo* e *Raffaello* per avere da ciascuno di loro un progetto della grande facciata, di cui aveva in animo ornare la Chiesa di S. Lorenzo già fabbricata dai Medici. L'Urbinate fece il disegno che rimase però ineseguito perchè il Buonarroti volle esser solo in detta opera; e il disegno afferma *l'Algarotti* averlo veduto nella collezione di *Stosch* da cui trasse la copia, che può osservarsi nella raccolta delle opere architettoniche del Sanzio incise e dichiarate da *Carlo Pontani.*

Ma una delle più gentili sue opere è il prospetto del palazzo Uguccioni sulla piazza Vittorio Emanuele a Firenze che in piccolo spazio manifesta aspetto semplice e ricco ad un tempo. Quì, come altrove, accoppiò le colonne, elegante maniera e piacevole, checchè ne giudichi il Milizia parlandone con tutto il rigorismo dell'arte. Nè diremo noi che l'osservazione, filosoficamente ragionando, sia ingiusta; ma col *Selvatico* diremo che certe filosofie stillate al crogiolo di sofistiche speculazioni, sfiorano talvolta il pudico velo della bellezza. E il nostro sarebbe il caso, perciocchè le colonne appajate, per quanto possano parere irrazionali, bastandone una a sostegno dell'architrave, hanno il pregio però di arricchire le composizioni, e di dar varietà ai troppo confinati partiti della classica architettura.

Il Palazzo che chiaramente dimostra il finissimo gusto che per le fabbriche aveva l'Urbinate, è quello Pandolfini,

oggi Nencini, in via S. Gallo a Firenze, uno dei più eleganti, senza dubbio, che vanti l' Italia. Nè il *Peruzzi*, nè il *Palladio*, nè il *Sangallo* elevarono fronte più nobile, produssero un insieme con più squisiti dettagli e con più gradevoli proporzioni. In nessun luogo (seguo il parere di *Pietro Selvatico*) l' architettura presenta finestre inquadrate da più corretti stipiti, nè piani spaziati in guisa, da preparare i ripesi più acconci a rendere spiccata la bellezza degli ornamenti. Il cornicione poi è senza dubbio uno dei più proporzionati che ci desse l' architettura del cinquecento.

Se più lungo tempo Raffaello fosse vissuto, chi sa quanti monumenti possederebbe Roma del suo sapere architettonico. Citiamo in brevi parole le fabbriche eseguite sui disegni ch' ei fece. Primo è il palazzo che volle fabbricato per se medesimo, il cui disegno pubblicato nel 1549 da *Antonio Lafrerio* esiste nella biblioteca Corsiniana di Roma e si vede riprodotto nella raccolta dei palazzi romani di *Gio. Giacomo de' Rossi* (tav. 15) e nell' opera del *Pontani* (tav. 5). Il Vasari non dice in modo abbastanza chiaro se il palazzo che Raffaello occupò in *Borgo nuovo*, e che venne distrutto per far luogo a' portici di S. Pietro, fosse ideato da lui o da Bramante, ma nel disegno di questa architettura non si riconosce nè la maniera un poco magra del profilare bramantesco, nè la secchezza abituale delle sue composizioni, sibbene si riveggono nell' elegante facciata le intelajature del palazzo Pandolfini. Pel resto gli stemmi di Leone X il cui scudo sta sovrapposto alla finestra di mezzo, farebbero supporre che l' edificio si terminasse sotto il regno di quel pontefice.

È pur gentile opera di Raffaello quella stupenda *villa Madama*, che un tempo chiamossi: *villa del Papa*, e nella quale lavorò molto con *Giulio Romano*.

Così sul di lui disegno furono edificate alla Longara le scuderie di *Agostino Ghigi*; e ciò che forma l' elogio del gusto e dello stile di questa fabbrica, si è che serve di prospetto ad uno degli edifici più eleganti di *Baldassarre Pe-*

ruzzi: la Farnesina, sì che le due architetture pajono dell' autore medesimo.

Come l' opera però la più autentica e la più considerevole di Raffaello, si cita a Roma il grandissimo palazzo che fu chiamato prima *Coltrolini*, poi *Caffarelli*, quindi *Stoppani* dal nome del Cardinale che lo comprò verso la metà del secolo passato, ed ora *Vidoni.* La sua facciata del miglior ordine architettonico è composta di 12 finestre, le cui spallette sono decorate di un ordine a colonne doriche gemellate, formanti il primo piano, e coronato da un bellissimo sopraconato con triglifi. Magnifico ne è il basamento. Con molta varietà vi sono impiegate le bozze, in maniera che senza essere pesanti danno l' idea della forza.

La Cappella che fu già di *A. Ghigi* nella Chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma, è pur giudicata da tutti architettura di Raffaello.

Dicono pure che altri piccoli palazzi, eccellenti opere di grazia e di gusto, debbano attribuirsi all' Urbinate, ma le incertezze son tante e tali da non permettere che si dia sovr' essi un definitivo giudizio. Si sa d' altronde come in forza del Breve Leonino del 1516, molti antichi edificii dovettero essere restaurati da Raffaello.

È da venerarsi dunque nel Giove Olimpico della pittura, anche l' eccellente architetto, il quale scriveva a *Baldassarre Castiglione:* » Vorrei trovare le belle forme degli » edifizi antichi. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma » non tanto che basti. » Ecco perchè egli sapendo come nella Grecia si conservavano molti monumenti del secolo d'oro per l' arte, vi mandava disegnatori; ecco perchè andava egli copiando gli antichi edificï, come il tempio di *Ercole e Cora,* il cui disegno, con altri parecchi, il Sig. *Winckelman* trovò nel museo del celebre barone di *Stosch.* E qui basti del Sanzio Architetto. —

Quando l'Urbinate fu chiamato a dar forma speciale alla Cappella di *Agostino Ghigi* in S. Maria del Popolo cercò di spiegare in essa tutto il proprio sapere artistico: come architetto con le linee, con gli scompartimenti, con gli ornati; co-

me pittore dipingendola meravigliosamente; come Scultore modellando le due Statue del *Giona* e dell'*Elia* che in gran parte però fece eseguire al proprio allievo *Lorenzo Lotto.* Nella elegante e graziosa figura del *Giona* chi non trova tutta la grazia di Raffaello? La si trova nella gentilezza dei contorni, nella delicatissima esecuzione, e (nella testa principalmente) v' ha quella giustezza di forme, quella purità di gusto, quella perfetta eleganza che ricorda la Grecia e che fu il privilegio di un piccolo numero di epoche. *Pirro Ligorio* contemporaneo del Sanzio ci dice che questo *Giona* fu operato nel marmo con disegno e direzione di *Raffaello* da *Lorenzetto* suo discepolo (*manoscritti Vaticani* n.º 3374. p. 244) ma buon argomento per provare che il gran pittore abbia avuto pur parte nella bellissima esecuzione, nasce dal confrontare questa con la Statua della Madonna che il *Lotto* scolpì dopo la morte del suo Maestro nella Chiesa del Pantheon, lavoro assai lontano dall' eccellenza dell' altro.

Sappiamo poi come Raffaello modellasse e scolpisse di sua mano un Putto che venne in possesso di *Giulio Romano.* Di questo ci fanno testimonianza lo Scrittore della Vita dell'Urbinate, che ammirò la Statuina, ed il *Conte Baldassarre Castiglione* che la vide esso pure e che ne fece richiesta a *Giulio Pippi* che l'aveva ereditata da Raffaello; nonchè una lettera diretta a *Michelangelo Sculthore a Charrara* da un tal *Lionardo ne' Borgherini* sellaio in Roma. In essa lettera, esistente nel Archivio *Bonarroti* a Firenze, si legge:
» *Raffaello,* chome vi dissi, chiese chompagnia, e fugli da-
» to *Antonio da S. Ghallo,* colla medesima provvisione. —
» À fatto un modello di terra a *Pietro d' Ancona,* d' un pu-
» tino, e lui l' à presso che finito di marmo, e dichono sta
» asai bene. Sievi aviso. » Su questa piccola statua si fecero ne' nostri giorni discorsi e polemiche in vario senso. Il *Comm. Achille Gennarelli* stampò due opuscoli per provare che la scultura del Sanzio è quella posseduta dal Sig. *Pietro Molini* romano, dimorante a Firenze; opinione con esso divisa da parecchi Scrittori ed Artisti, ma combattuta da una commissione di Accademici. Noi, senza entrar giu-

dici in questo assai grave argomento, riferiamo la controversia, facendo osservare come il Sig. *Arminio Grimm*, studiato questo marmo, espresse l'opinione che esso fosse un tipo adoperato da Raffaello per i suoi putti, tanto somiglia a quelli dipinti nelle di lui opere più famose.

Del resto nessuna meraviglia che l'Urbinate pittore sommo e architetto egregio si esercitasse ancora nella scultnra. L'istoria di questo solenne periodo dell'Arte produsse troppi uomini universali, onde dubitare della facilità che avrebbe potuto aver Raffaello anche nel trattar la creta ed il marmo. *Leonardo, Michelangelo* e *Giulio Romano*, per tacer d'altri, dipinsero, architettarono, scolpirono. Era il secolo dell'operosità, dell'emulazione; secolo, per le arti, assai diverso dal nostro! —

XXVI.

Gli Allievi di Raffaello.

Grande consolazione per Raffaello dovette essere quella di vedere fiorire nella sua Scuola così eccellenti maestri i quali seguitando la sua maniera di ritrarre le caste bellezze della natura, s'incamminavano verso la perfezione. E avessero pur seguitato a camminare sull'orma divina, anche dopo la morte del sommo pittore. Ma così non accadde, colpa in parte dei tempi che tralignavano. Nelle Corti salivano in favore le leggerezze accademiche; sì che le arti non ricercarono più le forme del bello nella bella natura e nelle sublimi ispirazioni dell'anima; ma nella novità, nell'arditezza dell'esecuzione, in tutto ciò che poteva dilettare i sensi ed eccitare l'immaginazione del popolo. L'idea dei vecchi tempi si cancellava, lo spirito umano non si acconciava più a purificare con l'arte la vita pubblica, la religione degli avi, la nobiltà dei sentimenti. Tutto invadevano la luce e l'eleganza mondana. Gli artisti non erano che per arreccare diletto alle classi privilegiate, e si precipitava fra le più fallaci maniere.

Nella vita frivola delle corti smarrirono la diritta via anche i più degli allievi di Raffaello, e solo pochi seppero mantenersi indipendenti nell' arte.

Dopo *Giulio Romano*, incontrastabilmente il più grande fra i seguaci dei Sanzio, si notano il ferrarese *Benvenuto Tisi*, detto il *Garofalo; Gaudenzio Ferrari* lombardo; *Timoteo Viti* da Urbino; *Giovanni Francesco Penni* di Firenze, soprannomato *il Fattore; Pietro Bonaccorsi*, conosciuto sotto il nome di *Pierino del Vaga; Giovanni Nanni* da Udine; *Polidoro Caldara* da *Caravaggio; Vincenzo Tumagni* da S. Gemignano; i Bolognesi *Bartolomeo Ramenghi* detto il *Bagnacavallo* e *Biagio Papini; Tommaso Vincidore;* l'imolese *Innocenzo Francucci; Carlo Pellegrino Munari* di Modena; *Iacopo Bertucci* faentino; *Andrea Sabatini* salernitano, e l'Urbinate *Crocchia* del quale è la bella Madonna in tavola rotonda che dalla chiesa dei cappuccini fu trasportata al Museo del nostro Istituto di Belle Arti.

Anche qualche straniero fece parte della fortunatissima compagnia, e ci troviamo un *Bernardino van Orley* de'Paesi Bassi; *Michele Coxscie* di Malines; *Giorgio Pens* di Norimberga; *Pietro Campana* di Bruxelles; *Biagio del Prato* Toledano, quale più quale meno, tutti pittori distinti.

Ma sarebbe cosa tanto minuta quanto superflua il rintracciare i nomi di tutti i minori che il Sanzio si ebbe seguaci e discepoli. Citeremo ancora col *Passavant* un *Vincenzo Pagani* di monte Rubbiano; un *Scipione Sacco* di Cesena; un *Pietro Viti* figliuolo a *Timoteo.*

Egli era coronato da una turba di amici più che da una schiera di discepoli, e trattava l' immortale pennello sulla gran tavola del *Cristo trasfigurato* quando la morte lo colse nel colmo della gloria, nel mezzo appena della vita fiorente.

XXVII.

Morte di Raffaello

L'assidua fatica, la mal'aria, l'amore, consumavano la fibra giovane e delicata di Raffaello, e la morte lo seguiva là fra le antiche rovine, fra le sale del Vaticano, fra i baci della sua bellissima innamorata. Fu assalito da febbre ardente e maligna, sì che vinto rapidamente dal male sentì che per esso doveva soccombere e volle far testamento. La giovane Margherita che tanto lo amava fu da lui riccamente dotata; per i parenti d'Urbino assegnò mille ducati d'oro; i beni paterni legò secondo la volontà di *Giovanni* alla confraternita di Santa Maria della Misericordia. Al Cardinale zio della fidanzata premortagli, lasciò la bella casa che possedeva prossima al Vaticano, e volle che le cose dell'Arte, come disegni, quadri, memorie e simili, fossero proprietà dei suoi più cari discepoli *Giulio Pippi e Francesco Penni.* Suoi esecutori testamentari istituiva Monsignor *Baldassarre Turini* di Pescia, segretario della Dateria del Papa, e *G. Battista Branconio* d'Aquila ciambellano di Leone, incaricandoli di levare da'suoi beni quanto bastasse a ristaurare nella Chiesa di S. Maria della Rotonda, una delle cappelle a nicchia, o a tabernacolo, da lui già preparata, e che è quella sotto la quale riposano le sue ossa, e dove lo scultore *Lorenzo Lotti* suo amico eresse la statua della Vergine detta *del Sasso.* Pel nuovo altare assegnava nel testamento medesimo una rendita annua, della quale fu aggravata una delle sue Case, che vedesi ancora in Roma nella contrada *dei Coronari,* e sulla cui fronte leggesi una scritta che ricorda il legato.

Moriva cristianamente il 6 Aprile 1520 nella età di 37 anni.

Nei quattordici giorni della fatal malattia non solo i famigliari, gli alunni, gli amici correvano ansiosi alla casa del maestro, ma il popolo tutto era compreso da una grande inquietudine per tema di perdere il giovane prodigioso. Il

Papa istesso, accorato, mandava messi frequenti; e si narra che quando Leone sentì dirsi: « *Raffaello è spirato* » chinò la testa, gli piovvero dagli occhi le lacrime, e proferì religiosamente » *Ora pro nobis.* In quel momento l'anima del pittore era per lui l' anima d' un santo.

Il cadavere di Raffaello fu collocato in una sala della sua casa, attorniato da cerci ardenti. Tutti accorsero a contemplar anche una volta la sembianza di quel genio di paradiso. Dietro il catafalco stava ritto il quadro della *Trasfigurazione* incompiuto; era la più eloquente delle orazioni funebri, e quel quadro, meglio di ogni parola, narrava ciò che l'arte ed il mondo avevano perduto. Una folla immensa accompagnò il feretro; e la sacra salma fu deposta nel Pantheon, dove i Romani d'un tempo tenevano esposta alla pubblica adorazione le virtù degli uomini sommi.

Paolo Giovio disse l'elogio funebre; *Pietro Bembo* dettò questo Epitaffio:

D · O · M. — RAPHAELI · SANCTIO · Ioann · F. Vrbinati — pictori · eminentiss · vetervmq · aemvlo — Cvjvs · spirantes · prope · Imagines · si — Contemplere · natvrae · atqve · artis · foedvs — Facile · inspexeris — Ivlii 11 · et · Leonis · X · Pont · Maxx · Pictvrae — Et · architect · operibus · gloriam · avxit — Vix · annos · XXXVII · integer · integros — Quo · die · natvs · est · eo · esse · desiit — VIII · id · Aprilis · MDXX — Ille hic est Raphael timvit quo sospite vinci — Rervm magna parens et moriente mori. —

Tra tanta commozione di popolo il *Pantheon* accoglieva gli avanzi mortali del grande, in quel luogo ch'egli s'era scelto per suo riposo. E su questa ultima dimora di Raffaello quanti pensieri non si formano nella mente e nel cuore! Si direbbe che la feroce barbarie la quale per dodici secoli mise a rovina le statue, i templi, gli edifici di Roma già signora del mondo, rispettasse il Pantehon, destinato ad esser degna sepoltura di Raffaello d' Urbino.

Ma che forse il 6 Aprile del 1520 tutte le lacrime erano date all'Artista massimo che moriva? Noi riteniamo

che grande in tutti fosse anche il dolore di perdere in Raffaello un uomo (rarissimo esempio) quasi in ogni parte perfetto; e di cui proprio s'ignora qual porre prima se il cuore o l'ingegno. Grato coi parenti; costante nelle amicizie; prodigo con i compagni dell'arte; coi poveri tutti benefico; non superbo, non invido, non avaro, non tesoreggiatore, non cortigiano se non per giovare agli amici; buono, affabile, gentile sempre e con tutti. Prendendo a svolgere i molti volumi nostri, e più stranieri, che riguardano il gran pittore, potremmo arrecare infinite testimonianze della molta e rara bontà di Raffaello; ma il glorioso tema che ci siamo imposti di svolgere con la maggior possibile brevità c'incalza verso il suo termine, per cui staremo contenti a dire un sol fatto, che viene anche dal *Vasari* citato come importante e solenne. Il fatto è d'aver egli tenuto in tale unione e concordia gli artefici differenti fra loro di lingua, d'ingegno e di animo, che tutti i mali umori nel veder lui si ammorzavano, ed ogni più vile e basso pensiero cadeva loro di mente. Effetto quasi incredibile fra' pittori e che Raffaello non avrebbe ottenuto con l'autorità dell'arte soltanto, se con essa non si fosse congiunta quella buona e cortese indole che la natura gli aveva fatto viva e manifesta nella bellezza ed amabilità somma del volto. —

Erano passati 313 anni dalla sua morte, quando nel 1833 si vollero discoperte le preziose reliquie, fatto che parve a tutti grandissimo e del quale faremo quì breve parola.

Nacque dubbio fra gli artisti e fra gli antiquari di Roma non solo che potesse essere stato il Sanzio dissepolto, inquantochè per suo ritenevasi un cranio posseduto dall' Accademia di S. Luca; ma eziandio se veramente ebbe egli *Sepoltura nel Pantheon*; dubbio quest'ultimo assai leggero dopo l'epitaffo del *Bembo*, dopo le cose dettene dal Vasari e dopo la lettera che *Marco Antonio Michiel* indirizzava l'11 Aprile 1520 ad *Antonio Marsili* in Venezia. In questa si dice fra le altre cose » *ch' egli* (il Sanzio) *fu sepolto nella Rotonda, dove fu trasportato con grandi onori* » Fatto è che lo scultore Cav. *Fabris*, preside della *Congrega-*

zione dei Virtuosi, domandato al governo il permesso di aprire il sepolcro di Raffaello, l'ottenne il 7 giugno 1833 e il nove settembre dell'anno stesso, allo scoccare di mezzogiorno, cominciarono le assidue ricerche. Per tre dì scavarono inutilmente intorno l'altare, che solo il 12 pensarono di rimuovere per vedere se nulla vi fosse al di sotto. Il giorno 14 pure in sul mezzogiorno, alla presenza del Cardinale *Zurla*, di parecchi commissari, di notari e medici fu trovata una sepoltura simile a quella descritta dal Vasari; che sebbene quasi distrutta per le frequenti innondazioni del Tevere penetrato là sotto, conteneva uno scheletro assai ben conservato. Meglio di tutti descrisse questo avvenimento il gran pittore alemanno *Federico Overbek* di Lubecca in una lettera diretta il 18 Settembre 1833 a *Filippo Veit* Direttore dell'Istituto di Belle Arti di Staedel e Francoforte sul Meno. Esso racconta la commozione provata d'innanzi a quelle venerabili ossa, e a quel cranio, sede del genio, nel quale, benissimo conservate, si vedevano intere le due corone dei denti.

La cassa contenente il corpo di Raffaello trovossi bene ricoperta da un intonaco di scagliola e di calce, sul quale si vedevano ornati leggermente dipinti in nero ed in rosso. Le vesti con le quali il cadavere fu seppellito dovettero essere unite con piccole fibbie e spilli di metallo.

Il Cav. Fabris ne volle tolto qualcuno per conservarlo come reliquia, facendo ricollocar gli altri nella nuova cassa unitamente allo scheletro. Questo misurava in lunghezza 7 palmi e mezzo romani. Il cranio si trovò, come dicemmo, benissimo conservato, meno che un poco guasto in quella parte la quale combaciava col suolo umido per le acque del Tevere che colà sotto filtravano. Questo cranio, dal *Fabris* modellato in plastica, fa bene comprendere quanto bella doveva essere la testa dell'Urbinate, presentando in genere tutte le parti quell'eguale sviluppo, che costituisce l'armonia della forma. I denti, fortemente attaccati, erano di una biancheza mirabile; quattordici nella parte snperiore e quindici nella inferiore. La mano destra, l'operatrice di tanti miracoli, fu

modellata con la scagliola, e così la laringe, la quale, bene voluminosa, era ancora flessibile e conservava l'aspetto proprio. La prima, appena formata, cadeva in frantumi; la laringe invece potè venire ricollocata nel sepolcro entro un vaso di vetro.

Il pittore *Carlo Vincenzo Camuccini* eseguì quattro disegni, che poi furono litografati, sullo scheletro stesso, prima che quello venisse ritumulato. Nel primo rappresentò il sepolcro quale si vide appena scoperto; nel secondo lo stesso luogo ma sgombro dal limo depostovi dalle acque; nel terzo la Cappella con la volta sepolcrale e la Vergine in mezzo, del Lorenzetto; nel quarto l'antico sarcofago donato da papa Gregorio XVI per racchiudervi le ossa di Raffaello.

Questo ritrovamento destò in Roma e fuori un entusiasmo incredibile; e le ossa esposte pubblicamente in cassa entro visibile per cristalli, furono visitate da una folla immensa di curiosi e di dotti, Italiani e stranieri, fino al 18 ottobre giorno in cui lo scheletro venne ritumulato. Erano presenti alla cerimonia solenne i membri dell'Accademia di S. Luca, quelli della società Archeologica e della Congregazione dei Virtuosi; oltre un 3000 persone intervenute con biglietto d'entrata. Dell'alto Clero non vi erano che monsignor *Grimaldi* governatore di Roma, e Monsignor *Ugolini* rappresentante del Cardinale *Rivarola* titolare della Chiesa della Rotonda; assenza che spiegano col dire che i primi dignitari della Chiesa non potevano ritualmente approvare quella disumazione di cadavere, e quei secondi funerali.

Constatata l'autenticità dello scheletro il notajo rogò l'atto solenne leggendo agli adunati la iscrizione seguente: *Gre-*
» *gorio · XVI. Pontifice · maximo · sedente · anno. III. in-*
» *dictione · VI · Raphaelis · Sanctii · Vrbinatis · ossa · heic ·*
» *jam · condita · VII. eid · April · anni · MDXX · reperta ·*
» *sunt · postridie · eid · septembr · anni · MDCCCXXXIII · cl .*
» *societate · artificum · bonarum · artium · a · d · Iosepho ·*
» *sumptu · suo . rem · vrbi · atque · artibus · decoram ·*
» *promovente · et · curante · vv · ee · Petro · Francisoo ·*

» *Galleffio · S. R. E. camerario · domino · placido ·*
» *Zvrla · Sanctissimi · d. n. in · sacris · vicario · et ·*
» *Augustino · Rivarola · hujus · titvli · diacono · cardina-*
» *libus · R. P. D. Constantino · patritio · pontificiae · do-*
» *mus · praefecto · et · vv. rr. basilicae · canonicis · adven-*
» *tibus · — XIII. Viris monumentis · artium · optimarum ·*
» *cognoscendis · curandis · conlegio · artificum · a. d. Luca ·*
» *et · conlegio · archaelogorum · probantibus · — Ossa ·*
» *eadem · diligenter · curantibus · Antonio · Transmundo ·*
» *barone · Cellinae · et · Mirabelli · clinices · exterioris · in ·*
» *rom · archigymnasio · p. p. et · Antonio · Chimentio · p.*
» *p. chemiae · in · eod · archigymnasio · reposita · sunt ·*
» *XV. Kal · Novembr · anni · ejusdem · MDCCCXXXIII.*
» *plumbeo · in · conditorio · signis · munito · illudque ·*
» *in arca · marmorea · antiqui · operis · a. sanctissimo ·*
» *domino · nostro · Gregorio · XVI. Pont · Max · dono ·*
» *data · inclusum · atq. abditum · est. —*

Questa memoria scritta su pergamena riposta in tubo di piombo fu collocata entro la cassa insieme allo scheletro, che il 18 ottobre 1833 veniva richiuso nell'Arca marmora già destinatole. Nel margine soperiore del sarcofogo stesso si legge il distico famoso di P. Bembo:

Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens et moriente mori.

E nel mezzo:

Ossa et Cineres Raph . Sanct . Urb.

Infine, nel basso:

Gregorius XVI. P. M. Anno III. indit VI.
Arcam antiqui operis concessit.

Per memoria poi di tale avvenimento, nella parte sinistra del pilastro fu collocata una tavola di marmo, con uno scritto che lo ricorda e che termina con questi versi:

Postquam · oculis · nostris · carissima · vidimus · ossa .
Carius · haud · vsqnam · quod · videamus · erit · —

XXVIII.

Grandezza di Raffaello.

Leggendo le tante cose di elogio scritte modernamente sul principe dei nostri pittori; due capitoli mi parvero a preferenza degni d' esser qui riportati: quello del *Prof. Antonio Zoncada* sulla *grandezza*; e l' altro del *Passavant* sul *Genio* di Raffaello. Ricopio il primo, traduco liberamente il secondo, e credo che meglio non potrebbe chiudersi il mio breve e modesto lavoro. Parli il *Zoncada*: — Se mai fu primato di cosa dove l' uomo possa venire in eccellenza che fosse a pieni voti riconosciuto dall' universale, quello del Sanzio fu desso incontrastabilmente. La Francia e la Spagna, la Germania e l' Inghilterra, anzi non pur l' Europa, ma tutto insieme il nuovo e l' antico mondo, dovunque splenda alcun lume di civiltà, nè più nè meno che Italia nostra dove nacque, acclamano in Raffaello l' angelo dell' arte, il pittore dei pittori. Tanto consenso dei popoli nel far giudizio dell' Urbinate tiene quasi del miracolo, chi pensi quanto si disformino di solito le opinioni degli uomini nell' estimazione del merito rispettivo dei sommi in questo che direi concorso al primato della fama. Domandisi, per atto di esempio, chi debba riputarsi il maggior capitano del mondo; altri vi nominerà *Alessandro*, altri *Annibale*, altri *Cesare*; molti daranno quel vanto a *Carlo Magno*, e tosto sarà loro contraddetto da altri assai più, che innanzi a quanti si segnalarono nelle armi, negli antichi e nei moderni tempi, metteranno *Napoleone*. Avverrà quel medesimo s' io chiederò, poniam caso, quale fra gli oratori più s' accosti alla perfetta eloquenza; chi vorrà dar la palma a *Demostene*, chi a *Cicerone*, secondo che più pregi l' eleganza o la magniloquenza; questo per gli antichi; rispetto ai moderni sarà la discordia senza paragone ancor più fiera, secondo il genere di eloquenza che uno predilige, secondo i gusti, i principii, le passioni, come a dire tra il sublime *Bossuet* e il patetico *Massillon*, ovvero il rigido *Bourdaloue*, o, in

altro campo, tra il fulminante *Mirabeau* e lo splendido *Fox* o piuttosto l'acuto e stringente *Canning;* tutti insomma si accorderanno in una cosa sola che faranno principalissimo quell'oratore che meglio corrisponde all'ideale del perfetta eloquenza che piacque loro comporsi nella mente. Così dicasi dello statista, dell'economista, del legislatore più valente; non parlo della filosofia, dove più che in nessuna parte dello scibile umano si avvera il notissimo adagio *tanti capi*, *tante sentenze;* dirò soltanto che l'autore del *Timeo* per altri è il divino *Platone*, per altri un visionario; e quell'*Aristotile* che per alcuni è il *maestro di color che sanno*, la più vasta mente e più completa del mondo antico, per altri non è che un dottissimo pedante, un formalista: peggio ancora è dei moderni filosofi, fra i quali ogni scuola ha il suo idolo a cui solo si prostra, in cui solo giura, sprezzato ogni altro.

E vada per quelle discipline dove l'astratto e il fantastico tengono il campo; ma, troppo è vero, anche in quelle arti che, soccorendo ai bisogni e ai comodi della vita, meno hanno dell'indeterminato, non è minore la contrarietà dei giudizii. Vedete l'architettura; o guardisi alla materia su cui va lavorando, o guardisi all'ufficio che adempie, non parrebbe a prima giunta che gli apprezzamenti in un'arte che tanto si attiene al solido e al concreto dovrebbero più facilmente accordarsi? E non pertanto, senza dire degli antichi dei quali non abbiamo chiara notizia, nel giudizio del merito rispettivo dei nostri grandi architetti il dissenso non potrebbe essere più grande, altri mettendo in cima *il Bramante*, altri *il Buonarroti*, altri *il Vignola*, altri lo *Scamozzi*, altri *il Palladio*, che forse in se riunisce più voti, tanto che fu detto il Raffaello dell'architettura. E la discordia dei giudizii nasce da questo, che i giudici altri tirano al grandioso più che all'elegante, altri cercano anzi tutto il vistoso, ed altri l'acconcio e bene accomodato all'uso, e nessuno di quei grandi presenta in sè raccolte tutte le qualità che domanda l'arte sua per essere perfetta. Nè si trovano per tal rispetto in miglior condizione altre arti più

libere invero che questa non sia, ma che pure, parlando al senso esterno che in tutti è quel medesimo, parrebbe dovessero lasciare in tutti la stessa impressione. Eccovi per citarne una, la musica; salvo l'essere più o meno fino ed acuto, non è l'udito in tutti quel medesimo? Eppure non vi è arte al mondo che più di questa vada soggetta nei giudizii che se ne fanno all'influsso del cielo, dei luoghi, dei costumi e capricci della moda; di che avviene sovente che quel lavoro che a certi gradi di meridiano si reputa miracolo di melodia, a certi altri non è che volgarità e povertà di forma; e ben cel sappiamo noi Italiani che già vedemmo non senza sdegno il più grande dei nostri musicisti fatto segno oltremonte a dileggi inverecondi. Ora domandiamo dove più ne talenti, pur di non trovarci in terra che si giaccia tuttavia nel più fitto della barbarie, quale fra i pittori che mai fiorirono in ogni tempo tenga la cima, e da ogni parte non ci sonerà all'orecchio che un nome, *Raffaello*. Non si nega, per vero dire, che anche nel campo della poesia ci accade d'incontrare alcuni nomi gloriosi che figurano primi ciascuno nella propria nazione, che pare in esso specchiarsi; così la Grecia vanta il suo *Omero*, Roma il suo *Virgilio*, il Portogallo si gloria del *Cantor dei Lusiadi*, l'Inghilterra porta a cielo *Shakespeare*, la Germania l'autore del *Fausto*, l'Italia va superba del suo *Dante*. Ma se poi si chiede quale fra questi grandi senza più divario di nazioni sia quello che a tutti sorvola, eccoci di nuovo alla confusione delle lingue; ogni nazione, salvo qualche rarissima eccezione imposta di forza dalla troppo evidente disparità, ogni nazione, dico, dà la palma al suo poeta; come quei cavalieri erranti che quanti incontravano per via voleano costringere a confessare che la donna del loro cuore era la più bella e la più virtuosa di quante mai donne camminassero sotto il sole.

Così non è del nostro Sanzio; può ben contare la Germania i *Durer*, gli *Holbein*, i *Cornelius* e gli *Overbeck* nei tempi nostri; la Francia il *Le Brun*, il *Pussino*; *Velasques* e *Murillo* la Spagna, e via dicendo; ma ognuna di esse chiamata a sentenziare sul merito assoluto in questa

magnifica concorrenza di grandi nomi, ognuna, dico, s'inchina dinanzi a *Raffaello*, e quale di esse può credere che il suo campione meglio ritragga dell'Urbinate tiensi dappiù delle altre. Ecco perchè la Francia non seppe meglio lodare il suo *Pussino* che chiamandolo il pittore dei dotti, e a quel giudizio noi ci inchiniamo; ma s'egli è pur vero che Raffaele fu salutato il pittor dei pittori, ognun vede che dei dotti e dei non dotti dev'essere maestro ad un modo, chè altrimenti quel titolo sarebbe assurdo.

Egli entrò per maniera nell'opinione dell'universale che il Sanzio vuol essere come la pietra di paragone dell'eccellenza in pittura, chè a significare che un'opera d'arte accostasi al perfetto, la diciamo senza più non indegna di Raffaello, e beato il pittore che tanto quanto se gli assomiglia! Raffaellesco si chiama un certo panneggiare con garbo, una movenza elegante, un atteggiarsi pieno di natural leggiadria; raffaelleschi una cert'aria di volto che innamora, un gruppo aggraziato di figure, una composizione vaga e sapiente, e così andiamo discorrendo; nè a giovin donna di vereconda bellezza saprebbe darsi più cara lode che dire di lei ch'ella ci rende immagine di una Madonna di Raffaello. Noi confessiamo che codesto di porgere il modulo a così dire e la norma ai criterii del bello non è vanto proprio del Sanzio; ma se per altri può valere per questa o quella parte, pel Sanzio vale per tutte quelle parti di che risulta la perfezione. Raffaellesco è titolo di lode chiara, precisa, completa che non ammette restrizione od equivoco, il che non si può dire rispetto a questi altri titoli più frequenti di *Tizianesco*, poniamo, di *Leonardesco*, di *Michelangiolesco*, di *Correggesco*, e così via. E nel fatto chi dice *Michelangiolesco*, dice padronanza nel disegnare maravigliosa, dice grandiosità, terribilità nel concetto, ma non per questo esclude la spiacevole durezza dei volti, l'audacità perigliosa degli atteggiamenti, lo sfoggio intemperante di cadaveriche notomie, nè gli scorti tormentosi, e, che peggio è, quel lusso di curve e di volute che accenna alle gigantesche pazzie dei *Bernini* e del *Borromino*. Per contrario

chi dice *Correggesco*, dice senza dubbio eleganza di forme squisite, dice scienza degli scorti più che rara, e arte di chiaroscurare miracolosa che non sarà forse mai superata; ma non esclude al tutto un certo che di manierato e di lezioso nei volti, nelle acconciature, negli atteggiamenti, per cui tal volta que' suoi angioli tanto lodati somigliano a certi ganimedi di ambiguo sesso usciti di fresco dall' abbigliatoio di una donna galante. *Leonardesco* è certamente dei più bei titoli d'onore che possa darsi ad un dipinto, dappoichè importa espression vera dei caratteri secondo i tempi, i luoghi, le circostanze, secondo la qualità dei fatti che vi figurano, filosofia dell'arte in una parola, e insieme un finito da disperare qualunque diligenza; ma ciò non toglie che quella finitezza non dia talvolta nello stento, non toglie che in quelle carni sì fredde si desideri il calor della vita, non toglie che nella composizione, per altro sì sapiente, non si trovi una certa mancanza di quella spontaneità che tanto più innamora, quanto meno l'arte apparisce. Anche il titolo di *Tizianesco* è sicuramente invidiabile molto, e tale da onorarsene ogni più eletto ingegno; e per verità dove si troverebbero volti più espressivi e parlanti che nelle tele del *Cadorino*? Il bel sangue italiano scorre davvero sotto la pelle di quelle sue floride matrone, di quelle superbe regine, di quelle Veneri voluttuose; lampeggia l'anima in quegli occhi sì vivi, e la parola del comando o dell'amore sta per uscire da quelle labbra imperiosa o lusinghiera: nelle sue tele tutto è moto, tutto è vita; le carni sono carni, e panni i panni, talchè ognuna di quelle figure potrebbe dire col Poeta:

Non vide me' di me chi vide il vero;

cielo, acqua, piante, animali, ogni cosa v'è resa con tinte sì vigorose e smaglianti che par proprio aver egli rubato alla natura il segreto dei colori. Ma d'altra parte mentre l'artista deve riprendere quel suo modo di disegnare non sempre corretto, mentre il dotto rimane offeso dalla nessu-

na cura vuoi del costume, vuoi di ciò che dicessi color del luogo, difetto comune di quella scuola, il filosofo che riguarda l'arte quale uno dei mezzi più efficaci per educare l'umanità non gli sa perdonare ch'ei le segnasse quasi supremo scopo l'apoteosi del senso. Sono stupendi que'suoi dipinti, ma tant'è, la parte più spirituale dell'uomo raro è che osi farcisi viva di mezzo agli splendori della carne; fin nelle sue sacre vergini cerchi le più volte invano quel candore, quella compostezza vereconda che le avvolge a così dire in un ambiente celeste dove dinanzi alla dignità del pudore ogni baldanza del senso si rintuzza.

Per contrario chi dice *raffaellesco* intende alcun che di perfetto a cui nulla vorresti aggiungere, nulla levare. Con che non si pretende no che il Sanzio, in tutte proprio le parti che fanno la perfezione dell'arte passi innanzi ad ogni altro, sì veramente che nessun altro ci fu mai che possedesse il complesso di esse parti in quel grado ch'ei le possiede.

Il quale privilegio, devesi a quanto pare anzi tutto al maraviglioso equilibrio delle facoltà più opposte della mente che sempre lo mantenne in quel giusto temperamento dove sta la perfezione. Per esso potè senza sforzo conciliare qualità che sembrano tra loro rimpugnanti, cosicchè se negli altri, e non parliamo che dei sommi, sempre prepondera questa o quella prerogativa da cui le altre rimangono soprafatte, nel Sanzio per contrario tutte si aiutano e si sostengono reciprocamente. Mai non vediamo ne'suoi dipinti, per cagion d'esempio, il disegno trionfare a scapito dell'espressione, o per converso a scapito del disegno il colorito; la spontaneità non vi degenera in negligenza, il finito non dà nel tritume, la composizione non è nè così semplice che paia misera, nè così complicata che intorbidi la chiara intelligenza del concetto. Tutto insomma nel Sanzio si contempera con bella armonia, nessuna facoltà si sovrappone alle altre, nè si usurpa più larga parte che al tutto non si convenga. Il perchè se nel colorito è vinto dal *Vecellio*, nel chiaroscuro dal *Correggio*, nelle anatomie da

Michelangelo, tutti li vince nel felice accordo delle qualità medesime che essi non possedettero in grado più eminente che divise, e sempre di modo che una predominante nuocesse alle altre.

XXVII.

Del Genio di Raffaello.

Il capitolo che segue è del Sig. I-D. *Passavant*, il quale trattando del genio di Raffaello così ragiona: — Parecchie condizioni occorrono allo spirito umano per sollevarsi sopra i comuni intelletti; il genio per prima cosa e quindi il nascere e il vivere in tempi e in paesi nei quali siano nobili le aspirazioni, il gusto perfetto. Allora per quanto possa sembrare indipendente un uomo privilegiato dalla natura; e per qualunque cosa egli faccia, avrà sempre, più o meno, in se stesso l' impronta della sua nazionalità e del suo secolo, addivenendone il più degno rappresentante.

È perciò che innanzi tutto dobbiamo studiare le inclinazioni intellettuali, artistiche, morali e religiose del tempo in cui **l' Urbinate** comincia a formarsi, poi le influenze diverse che lo dirigono e lo modificano, infine il pensiero che lo guida nel colmo della sua gloria.

Verso la fine del Secolo XIII, *Cimabue* a Firenze e *Ducci* a Siena, avevano dato alla pittura un impulso novello, animando i tipi, allora dall' arte bizantina petrificati.

Poi *Giotto, Simone di Martino* ed altri continuarono per la medesima strada, ma con un fare più energico, e con una migliore interpretazione della natura. Essi tuttavia si attenevano al misticismo, e nei loro dipinti non si scostavano troppo dalle tradizioni di chi li aveva preceduti; ma ciò nondimeno essendo spesso obbligati a rappresentare episodi della vita monastica allora ricca e fiorente, erano quasi costretti e seguire scrupolosamente il reale.

Da ciò procedette l' alleanza fra lo stile severo de' tempi passati e una certa inclinazione a penetrare con l' arte nella vita degli esseri; e per naturale conseguenza le scene

della vita privata si prestavano opportunissime per quelle loro religiose composizioni. Per tal modo la pittura cominciò ad avvicinarsi al vario sentire degli uomini; a penetrar nei costumi; a prendere un carattere veramente popolare.

Quest' epoca fu piena di senno. Fu grande perchè fu semplice. L' arte camminava per la via del progresso.

La Vergine col suo figlio divino era il soggetto religioso più di sovente trattato. La glorificazione della Madre di Dio, tipo di grazia spirituale, immagine commovente d' amore materno, richiamava sulla virtù della donna quella venerazione fino allora non conosciuta, e che tanto contribuì ad ingentilire i costumi del medio-evo. Questo carattere di nuova dolcezza cominciò a rivelarsi nelle opere di *Giotto*, di *Simone di Martino*, e de' loro discepoli; e già un vero sentimento della bellezza ideale si rivela nella Madonna e nei Santi del secondo maestro,

Altra tendenza notevole di quest' epoca la si trova nell' allegoria, nel simbolismo. Le Poesie di *Dante* avvivarono il gusto già tradizionale in Italia, ed esercitarono grande influenza sull' arte. Ricorderemo qui solamente le allegorie create da *Giotto* allora che dipinse nella inferiore Chiesa di Assisi la storia di s. Francesco; le sue figure simboliche nella Cappella degli Spagnuoli in s. Maria Novella a Firenze, e i dipinti nella sala del palazzo di giustizia in Padova, opere tutte nelle quali il fare simbolico, inteso secondo lo spirito di quei tempi, invade la vita umana, sotto il doppio aspetto intellettuale e morale.

Frattanto in Lombardia il movimento artistico prendeva una direzione diversa. *Iacopo Avanzi* di Padova abelliva lo stile di *Giotto* molto studiando nella natura e nel colorito; studî che più tardi raggiunsero in quelle contrade, la perfezione.

Sul principio del secolo XV l' influenza Giottesca cominciò a declinare. Tuttavia la sua scuola aveva in quell' epoca un ultimo rappresentante nell' *Angelico* Fiesolano, il cui stile fu un insieme vaghissimo d' ideale, di purezza e di grazia tutta celeste.

Ma nel tempo medesimo sorgeva a Firenze un astro novello — *il Masaccio* — tanto e sì giustamente ammirato. Ai grandi concetti sapeva egli unire lo studio della natura della vita, dell' espressione; ed una più risoluta maniera nella distribuzione delle grandi masse di luce e di ombra. La sua maniera(benchè poco ci vivesse) dominò la Scuola Fiorentina per quasi un mezzo secolo. Questa tendenza alla realtà delle cose, condusse allo studio della notomìa e della prospettiva, fornendo all'arte principî sicuri e una solida base.

A Venezia egualmente ingentilivasi la pittura sotto il pennello di *Giovanni Bellini*; mentre a Padova, prima nella Scuola dello *Squarcione*, poi nell'altra del *Mantegna*, lo studio dell' antico congiunto a quello della natura procreava uno stile nuovo.

E più tardi a Bologna fiorì la Scuola del pittore *Francesco Francia*, distinto per la sua meravigliosa grazia nativa e per il sontimento della bellezza.

Questa schiera di Artisti ebbe il merito singolare di non distogliere l'arte dalla sua gravità e dalla nobiltà del suo scopo. Studiando con semplicità e con ardore le manifestazioni esteriori della natura, l' espressione, l' anatomìa, la prospettiva, essi preparavano i mezzi coi quali qualche intelligenza superiore, e veramente nata per l' arte, avrebbe toccato la perfezione.

Questo genio *fu Leonardo da Vinci.* Allievo del *Verocchio*, esemplato sullo stile severo dei Fiorentini, con la mente enciclopedica, col pensiero grandioso e poetico, si volse al-l' ideale ed al bello. È a questo grand' uomo che deve l' Arte riconoscente il suo più fecondo progresso.

In breve tempo dalle sue opere spariva ogni traccia di primitiva maniera, ed egli rapidamente si avvicinava all' apice di tutte le perfezioni. La conoscenza profonda della natura organica lo resero maestro della forma, e il suo colorire fin da principio fu eccellente. Chiaroscurava in modo ammirabile, e come, fino allora, nessuno; nè alcuno lo vinse poi nel dare esecuzione sapiente ai pensieri.

Condiscepolo di *Leonardo*, presso il *Verocchio*, fu *Pietro Vannucci*, detto il *Perugino*. Non ebbe di certo nè la potenza del concepire, nè l'ampiezza del fare, nè la scienza del *Vinci;* ma nella prima metà della sua artistica vita, allorchè si lasciava liberamente guidare dalla ridente natura del suo paese, pur seguitando le tradizioni di *Nicolò Alunno*, egli condusse delle opere piene di una dolcezza incantevole. Fu sempre il pittore delle anime sinceramente cristiane.

Nelle vicinanze dell'Umbria, a Borgo Sansepolcro e in Arezzo, due pittori godevano fama di ottimi per la elevatezza del loro stile, sebbene in un genere tutt'opposto a quello della Scuola del Perugino; *Pietro della Francesca e Luca Signorelli.* Il primo fu il creatore di quella nuova maniera, mentre il secondo ne offeriva mirabilissimo esempio con l'affresco del Giudizio finale nel Duomo d'Orvieto. Ben si può dire che questo dipinto spronasse Michelangelo per la via del sublime.

Tale era in compendio lo stato dell'arte in Italia, allora che il giovane Raffaello imparava da suo padre le prime regole del disegno e della pittura. È già per un'artista grande fortuna il vedersi, fin da bambino, circondato da cose d'arte; il potere nella fanciullezza giuocare con matite e pennelli, e ripetere i primissimi insegnamenti dal proprio padre. Raffaello ebbe anche l'altro vantaggio, non meno prezioso, di vivere fino alla sua adolescenza in un paese ove le arti fiorivano e sotto un principe che le onorava e le proteggeva, rendendo la sua corte singolare per la nobiltà dei costumi e per la pratica di tutte le civili virtù.

Ma non solamente alle Arti, si anche al gusto intellettuale era propizia quell'epoca.

Cominciavano in Italia a studiarsi con grande amore i classici greci e latini, che necessariamente dovevano condurre allo studio e alla ricerca delle opere dell'arte antica. Guidobaldo duca di Urbino era egli stesso uno dei letterati più colti del tempo. Aveva al suo fianco poeti, scrittori e sapienti in ogni parte dello scibile umano. Tale predilezione per la letteratura e per l'arte, in tutte cose manifestandosi, svegliarono la mente del giovane Raffaello.

Quanto imparasse nello studio paterno non sapremo dire; ma però le opere di *Giovanni Santi* dimostrano che la di lui maniera era propria a ben dirigere un giovane pittore. Egli sapeva rendere, con molta ingenuità, la natura; amava la purezza del disegno, l'espressione e sopratutto amava l'arte con entusiasmo.

La scelta del *Perugino* a maestro fu un' altra felice ventura pel giovane pittore d'Urbino. In quella età così tenera nella quale Raffaello entrava la scuola di *Pietro Vannucci*, un maestro come *Signorelli*, o come *Leonardo*, l'avrebbe potuto mettere per una strada troppo pericolosa, avrebbe potuto impedire il naturale sviluppo del suo mirabile ingegno. Al contrario la semplice e dolce maniera del *Perugino* era quella che ci voleva per il suo genio. Di essa rimase subito innamorato e mirabilmente gli valse per elevare i suoi sentimenti al di sopra delle materiali tendenze da cui si lascia prendere in così facile modo la gioventù.

Fu così che ne' primi anni s'abbandonò allo stile peruginesco. Ma pur nondimeno anche allora trapelava l'ispirazione propria, e manifestavasi quel germe prezioso che poi, fecondato da studii profondi, doveva fiorire al punto di superare le più lodate altezze dell'arte.

Lo Sposalizio, la cui composizione, siccome è noto, fu presa da una tavola del *Vannucci*, e la *Vergine Incoronata* che si conserva nel Vaticano sono le due opere che meglio d'ogni altra caratterizzano la prima maniera di Raffaello; conosciuta sotto il nome di *maniera peruginesca* ; perchè lo stile è quello stesso di *Pietro.* Tuttavia se si raffronta l'opera del maestro con quella del discepolo, appare evidente la superiorità, sebbene giovanile, del pittore d'Urbino.

A principio il sentimento del bello consigliò a toglier di mezzo alcune figure onde ottenere una più completa armonia nelle linee. Poi le figure vi sono con arte maggiore contraddistinte; le teste hanno già quell'aureola di bellezza di cui egli possedeva il segreto; elegantissimo e più amplo il disegno; le movenze più sciolte; il panneggiare più semplice, e sopratutto l'architettura del tempio è di una grazia maravigliosa.

Insomma la scuola del *Perugino* era quella che ci voleva pel Sanzio. Ei vi studiò la parte tecnica della pittura, aiutando il maestro in parecchi lavori, e senza scostarsi dal vero s'avviò verso il sublime dell'arte. Fortificato da questi buoni principii passava da Perugia a Firenze.

Le opere di *Masaccio* e del *Vinci* furono per lui una nuova rivelazione.

Masaccio principalmente fermò tutta la sua attenzione. Quella grandiosa maniera unita al sentimento d'una semplice e potente natura, lo colpiva con maggior forza, perchè opposta a quella del *Perugino.*

Così trovava nelle opere di *Leonardo* le qualità di *Masaccio*, e ve le ritrovava condotte con più sapere, con maggior grazia. Per qualche tempo seguì la maniera del *Vinci;* ma la propria individualità ed i ricordi dello studio del *Perugino* salvarono da ogni servile imitazione i dipinti ch'egli fece su questo stile. L'influenza di *Leonardo*, sebbene evidente, nulla tolse all'originalità del pittore Urbinate.

La Vergine delle Palme quella del *Prato*, i ritratti di Angelo e Maddalena *Strozzi* sono di questa maniera transitoria. Al primo guardarle, tali pitture sembrano cose Vinciane; ma chi bene le studia vi scopre quella medesima grazia raffaellesca che nella Scuola del *Perugino* cominciò a rivelarsi.

Nella *Madonna del Granduca*, opera dell'epoca stessa, o anteriore, come altri vogliono, lo stile fiorentino più liberamente apparisce. Nel disegno v'è quell'ampiezza e quella potenza che si ravvisano nei maestri di quella scuola; con questo che a tali qualità si congiungono le prerogative ch'erano proprie a Raffaello, con quella calma e dolce espressione che è preziosa eredità della Scuola del Perugino. Tutti questi pregi, raccolti insieme, fanno della Madonna del Granduca una delle più splendide creazioni del Sanzio.

Sotto tali influenze Raffaello erasi volto a quello stile sicuro ed elevato che gli aveva colpito l'animo e l'occhio. In poco tempo egli donava all'arte una serie di opere, frutto meraviglioso di uno studio e di un lavoro preseverante.

Nella *Deposizione di Cristo* al sepolcro il perfetto disegno, il profondo sapere anatomico e la maestà dello stile si accordano con una grazia piena di commovente espressione. Nella *Bella Giardiniera* tutte siffatte doti già sensibilmente armonizzano con la leggiadria e col candore della sua propria ispirazione.

Infine le amichevoli relazioni che si stabilirono tra l'Urbinate e *Fra Bartolomeo* ebbero pure felici risultamenti. Raffaello si appropriò il fare largo di quel maestro, la di lui grande maniera di panneggiare, la stupenda freschezza del colorito. Nella magnifica tavola d'altare per la famiglia *Dei*, tutte le doti che accennammo furono con veramente rara abilità adoperate.

È così che Raffaello entrava in quella *seconda maniera* che si nomina *Fiorentina*. A principio la si rivela col fare peruginesco arricchito da più largo disegno; quindi, conservando lo stesso carattere, ritrae nell'insieme lo stile di *Leonardo da Vinci*; appresso gradatamente svolgendosi fra la ricerca delle alte aspirazioni dell'arte, si emancipa dalle personali influenze, e la individualità di Raffaello apparisce largamente arricchita di tutte le più rare doti dei grandi pittori che il precedettero o che gli furono contemporanei.

In tutte le opere ch'egli condusse a Firenze, il suo genio sempre predomina ed avviva il concetto e l'insieme.

Non è facile dire fino a quale altezza sarebbe giunto l'ingegno artistico di Raffaello, ove occasione non gli si fosse presentata di andare a Roma. Sebbene il genio si trovi in se stesso, pure non potrebbe valersene senza un mezzo, posto in armonia con le sue ispirazioni. Noi per tanto dobbiamo seguire Raffaello in Roma, dove circondato dagli avanzi stupendi dell'arte e della grandezza pagana, nel centro di quella cristiana, e nella Corte dei regnanti Pontefici, si sciolse da tutti gl'impacci e prese libero il volo.

In Roma, come in Urbino, come a Firenze, contrasse presto amicizia coi più onorevoli personaggi, fra' quali molti rivide che aveva già conosciuto alla Corte di Guidobaldo.

Questo andare in cerca dei dotti ci manifesta l'intimo pensiero di Raffaello, il quale ben conosceva dover l'arte non solamente farsi allettatrice degli occhi, ma volgersi altresì all'intelletto, eccitandolo con la rappresentazione di utili e grandi soggetti.

Animato da questo sentimento, propose a papa Giulio II di far dipingere le *quattro Facoltà* per la decorazione della gran Sala Vaticana. La *Teologia*, stupendamente ordinata mostra in ogni sua parte un severo studio della natura; nè in quanto allo stile ed ai tipi ci si scorgerebbe differenza dalla maniera acquistata in Toscana, se non fosse la ricchezza de' movimenti e quella libertà nella formazione dei gruppi; doti al cui acquisto era tratto dalla stessa grandiosità del soggetto e dalla solenne ispirazione del luogo. L'affresco del Parnaso indica i suoi primi progressi verso la *terza maniera*, dalla quale ebbe origine la futura Scuola Romana.

A ben comprendere il carattere proprio dell'età matura di Raffaello bisogna aver sott'occhio tutte le opere ch'ei fece a Roma. Conoscitore come nessuno delle difficoltà tecniche, anche più minute, dell'arte propria, potè fra quelle abbandonarsi a tutta l'oggettività del suo spirito. A Roma non si fermava, come altrove, al fare di questo o di quel maestro, di quella o di questa tendenza artistica, ma unicamente a ciò che aveva in sè d'oggettivo. Così fece propria la vaga natura romana, tutte le bellezze delle opere antiche e tutta l'essenza dei concepimenti intellettuali, filosofici, religiosi e morali dell'età sua.

Nella *Scuola d'Atene* si scopre per la prima volta tale assimilazione del gusto e della perfezione dell'arte antica. Raffaello, sempre per forza di genio, sapeva bene evitare quello scoglio pericoloso di dare alla pittura ciò che dev'essere solo pregio della statuaria. La vasta composizione della Scuola d'Atene non ha pure una figura che abbia qualche cosa di fisso; tutto in quelle pareti si muove liberamente, pittorescamente, senza danno mai della dignità, dell'elevatezza. Il gusto dell'arte antica si rivela nella bellezza delle

forme applicata all' arte pittorica in una sfera determinata. Non intendiamo dir qui quali siano i confini assegnati per la pittura e per la scultura; ma però ricorderemo che quando il principio della prima invade il campo della statuaria, nascono quelle opere piene d' esagerazione che l' arte produsse verso la metà del secolo XVI ed in tutto il diciottesimo; e nel caso contrario, la pittura plastica della scuola inaugurata in Francia dal *David*.

Quanto alle di lui opere *religiose* dell'epoca romana, non combatteremo l' opinione generalmente accettata, che cioè manchi loro il carattere ascetico che traspira da quelle dipinte a Perugia e a Firenze. Ciò peraltro potrà notarsi da nua critica seria e profonda, non mai dall' occhio che è sempre con la mente colpito dalla bellezza delle opere stesse.

Dinanzi alla *Madonna del Pesce, della Seggiola, del Voto* chi non si sente compreso da un' insolita ammirazione? Ciò nondimeno osò 'taluno rimproverare a quei capolavori la loro bellezza; una bellezza così grande e si splendida capace di destare nell' anima alcun che di simile al sentimeno pagano. Quel rimprovero non solo è esagerato, ma è ingiusto. La bellezza delle Vergini di Raffaello è riposta in una meravigliosa perfezione di forme, ma forme caste anche nella loro ampiezza romana. Che se vuolsi istituir paragone con le Madonne del *Cimabue*, dell'*Angelico* ed anche del *Perugino*, ricordiamoci dei tempi e dei luoghi in cui vissero que' maestri.

In Roma all' epoca di Raffaello le idee greche, *Platone* e l' antica filosofia imbrigliavano le menti, senza nuocere però alla vera essenza della fede cristiana. Queste condizioni intellettuali si rivelavano principalmente nelle classi elevate, e noi volentieri diremo che la bellezza era non l' idolo, ma la passione del secolo.

La generale tendenza, non è a niegarsi, trascinò Raffaello; ma le sue creazioni, le sue stesse pitture mitologiche nulla tengono di sensuale, pigliando la parola nel suo frivolo significato. Il paragone delle sue Madonne (qualunque sia i'epoca in cui le fece) con quelle delle altre scuole d'Italia

come la Veneta, la Parmense, la Bolognese, chiaramente dimostra che l' Urbinate non volle mai indirizzarsi ai sensi; e che se accende la nostra immaginazione lo fa soltanto in ciò che ella ha di più puro. D' altra parte fu questo suo stile, il quale alcuni si ostinano a chiamare non spirituale abbastanza, che produsse l' opera la più prodigiosa dell' arte cristiana, superiore ad ogni elogio: la *Vergine di S. Sisto*

È pure da notarsi che nelle Sante Famiglie Raffaello ha sempre messo in contrasto con le figure della Vergine, di Gesù pargoletto e degli Angeli, le altre figure meno celesti. Queste nelle quali predominano la bellezza e la forza fisica, esprimono anche più vivamente la differenza che passa dal divino al mortale.

L' eguale carattere si vede pure inprontato sulle altre creazioni seligiose della potente maniera romana di Raffaello. *La potenza,* ecco quale fu la conquista della sua età matura, cui s' aggiunge col tenero sentimento della prima maniera peruginesca, quella grandezza di stile che con studio perseverante potè acquistare a Firenze.

Fu detto e ripetuto che questa trasformazione dell' arte di Raffaello si deve all' influenza esercitata da Michelangelo; ma l' attento esaminatore facilmente comprende quanto diversa sia la natura di questi due genii nei loro esenziali caratteri.

L' arte del Buonarroti è grandiosa, imponente, terribile; i concepimenti son giganteschi; le sue forme d'un' energià sovraumana; la scienza della natura organica, immensa.

L' arte di Raffaello, meno ardita, è grande egualmente; i suoi concetti, meno giganteschi, hanno più fantasia, più ricchezza: le forme meno esagerate, hanno maggiore eloquenza.

Di più Michelangelo è sempre *uniforme*, cioè si vale delle forme medesime tanto per l' infanzia e per la giovinezza, quanto per l' età matura e per l' età senile; tanto per l' uno quanto per l' altro sesso; in breve » le forme michelangiolesche sono subiettivamente pensate. »

Al contrario Raffaello non ha solo una conoscenza mirabile dell'umana natura, ma sa anche rappresentarcela nella sua ricchissima varietà. In una parola: « il suo pensiero è ispirato dal mondo obiettivo. » Oltracciò possiede egli la vaghezza, la grazia, la delicatezza, e con una fecondità senza pari, quella universalità che manca al suo rivale, in tutte le parti della pittura.

Altra prova del sentimento religioso di Raffaello, non meno che della sua indipendenza completa, sono le di lui opere profane.

Nei soggetti religiosi, l'Urbinate non si discostò giammai dalla tradizione. Egli fu l'ultima perfezione — *l' ideale* — di tutte le alte tendenze de' suoi predecessori.

Nelle composizioni mitologiche, il suo genio si trasformava, toccando nel vivo il pensiero pagàno e colorandolo di quella poesia che nella immaginazione prendono i fatti ed i miti sui quali passarono i secoli. Siffatta maniera è tutta l'opposto di quella con cui tratta i soggetti della bibbia e del cristianesimo.

A nostro credere, è forse nelle opere mitologiche, che maggiormente apparisce la sua facoltà creatrice. (1)

Per ciò che riguarda le opere ispirategli dalla sua religione il favorivano grandemente l'educazione, il patriottismo, la fede. Ne' soggetti mitologici invece, sebbene guidato dal gusto classico dominante a Roma, era nondimeno poco istruito e gli conveniva tutto creare.

Ma il dono divino del genio suppliva a tutto: la sua intuizione e l'obiettività del suo spirito gli facevano colpire alla prima la religione, i costumi, le idee delle epoche favolose; e con l'aiuto dei capolavori della statuaria antica, seppe elevarsi all'altezza dei greci artefici, come proprio se fosse vissuto fra quei costumi, fra quelle idee, fra quei patriottici sentimenti. Però tutte le sue composizioni profane, comprese le pitture *della Farnesina, la Sala da bagno del*

(1) Basta guardare lo stupendo quadretto rappresentante *Apollo e Marsia* posseduto dall'illustre Sig. *Morris Moore*, e di cui parlammo a pag. 28 alla 32 — (P. G.)

Cardinale Bibiena, e pur *la Scuola d' Atene*, tutte son ricche d'una libertà pittoresca, piena di moto e di azione; e ciò tanto è più prodigioso, in quanto che le opere antiche da consultarsi, ossia le Sculture, non potevano offerire nessun aiuto.

Quanto alla sua indipendenza da Michelangelo, è dessa evidente in tutti i soggetti profani. Perchè il Buonarroti non ha mai espresso il contrasto profondamente caratteristico che sussiste fra le due civiltà pagana e cristiana; ed è assai lontano dall' Urbinate per ciò che riguarda finezza d'osservazione.

Negli argomenti storici Raffaello unì sempre alle qualità fondamentali dell' Arte una chiarezza ed una precisione rarissime. Lo spettatore ha mai bisogno di pensare o di chiedere spiegazioni per comprendere il senso del soggetto dipinto, qualunque esso sia. Diversamente da quanto praticarono gli artisti che gli successero, ed anche quelli esciti dalla di lui scuola, mai l' Urbinate si valse di quella libertà molto strana, per la quale coi fatti storici si tramischiano episodii pittoreschi che al fatto principale in nessuna maniera si riferiscono. Giammai sacrificò l' arte all' allettamento dell' occhio. Tutto mirabilmente concorre a chiarire il principale soggetto.

A questo deve infatti mirare la pittura storica. L' immaginazione può vagare nella parte morale o poetica del soggetto, ma non deve farlo col danno della verità e della chiarezza.

Nel dipingere battaglie (tèma nel quale l' immaginazione ha più libero campo) Raffaello rivela le qualità medesime di concetto e di ordine. In quella di Costantino, per un esempio, l' episodio principale ti colpisce prima dei secondarii; e questi, per quanto liberi possano a bella prima sembrare, concorrono tutti verso l' idea storica predominante.

Si è dai pittori di storia che dobbiamo noi riconoscere tutti i capolavori in genere di ritratti, e non già dagli artisti che professano questo solo ramo dell' arte. Ed invero le qualità del pittore storico, nel senso più elevato della

parola, sono indispensabili per poter esprimere ciò che caratterizza l'aspetto e lo spirito d'un personaggio; anzi potrebbe dirsi, seguendo logicamente tale idea, che nessuno è propriamente pittor di storia se non sa dipingere ritratti. Questo contatto diretto con la natura in tutte le sue condizioni umane può solo farci con precisione conoscere l'abilità di un pittore, la sua intelligente penetrazione, la sua intuizione del bello, il suo amore pel vero, in una parola: il suo sentimento artistico.

I ritratti dipinti da Raffaello offrono le tracce del suo progredire continuo. In quelli che condusse a Perugia trovi ingenuità, grazia, vaghezza; in quei di Firenze c'è un'espressione forte, profonda; mentre quelli della sua maniera romana non sono unicamente capolavori del genere. Nessun maestro possedette quel buon gusto nella disposizione, quel corretto disegno, quella finezza di osservazione, quella verità, quella diligenza nei dettagli, quella grazia nell'esecuzione. È nei ritratti dell'Urbinate che può sopra tutto ammirarsi il puro e franco suo modo di colorire. Non cercava, siccome altri celebrati maestri, l'effetto del colore in un partito di tono locale o di chiaroscuro; ma intendeva solo a conseguire un effetto semplice e vero. Qualità preziosa, ne' ritratti singolarmente, perchè invece d'un insieme di tinte convenzionali, combinate solo per l'allettamento dell'occhio, e spesso con danno del vero, essa riproduce il colore reale e caratteristico del personaggio medesimo, e molto ne facilita la giusta rappresentazione.

Ecco ciò che rende ammirabili i ritratti di Raffaello, e ciò che li fa singolari fra tutte le più celebrate opere di questo genere sì variamente trattato. E se noi nei ritratti collochiamo il Sanzio al disopra di tutti, si è perchè ci stanno sempre vivamente nella memoria quelli del *Conte Castiglione* del giovane *Violinista*, e in maniera singolarissima l'altro di *Leone X*, fra i Cardinali *Giulio de'Medici* e *Rossi*, gruppo che per la sua magnificenza non ha paragone.

Prima di giudicare le qualità tecniche dell'arte di Raffaello, parleremo della *composizione*, la quale ci sembra una qualità dalle altre distinta.

La sola parola *concezione* rende, secondo noi, quell'intimo sentimento che guida l'artista nella creazione delle sue opere, sorgano esse dalla fantasia o procedano dai fatti. Senza dubbio tutti i maestri nel disporre le opere loro dovettero seguire un solo principio: *l' armonia e la grandezza delle linee col rilievo dal lato più nobile del soggetto.* Ma oltreacciò son essi trascinati da un' ispirazione spontanea, non turbata in quel momento dalla riflessione calcolatrice.

La parola *composizione* non significa questo.

La composizione vuole appunto quei consigli della riflessione che le scuole accademiche tradussero in regole fisse, immutabili, come ad esempio: collocare il soggetto primario nel centro; dare all' insieme una forma piramidale ecc. con tutte le conseguenze di questi principii medesimi in ordine al movimento del disegno e alla disposizione dei colori.

Altra cosa però è l' idea che si annette alla parola *composizione*, dal principio tradizionale per certi soggetti consacrati a dei tipi, o che si usano per architettoniche decorazioni. Quì pure non si saprebbe qual regola determinata seguire; ed è necessaria la conoscenza storica ed artistica delle opere tipiche e nazionali. Tale conoscenza forma lo spirito e lo avvia al saper fare senza quelle regole prestabilite e immutabili che all' ingegno riescono quanto vane, noiose.

La riflessione può dare l' impulso primo, può infiammare la fantasia, rimanendo ad un tempo la sua guida invisibile; può immensamente giovare nell'effettuazione d'un opera d' arte, ma non potrà giammai equivalere all'*ispirazione*. Essa ne differisce quanto la *composizione* che produce, differisce dal *concetto*.

Tuttavia, per quanto privilegiato possa essere un artista, v' hanno momenti della vita ne' quali l'inspirazione non è con lui, ed allora egli vi supplisce con l' arte, cioè a dire col mezzo della composizione. Questa supplisce eziandio l' ispirazione in coloro che ne difettano completamente; ed

è perciò che potè addivenire una specie di sistema insegnabile, ma esenzialmente vizioso e incapace di dar buoni frutti.

Se così ragionando noi studieremo le opere di Raffaello ci sarà facile distinguere quelle che sono a stile prescritto, dalle altre che emanano direttamente dalla sua ispirazione sublime.

Lo stile di composizione (è questa la parola d'uso) della scuola Peruginesca aveva qualche cosa d'obbligatorio. Nelle tavole sacre, per rispondere al fervore, e più all'abitudine dei fedeli, era necessario rappresentare i soggetti religiosi pur conservando quello stile simmetrico che prende origine dai tempi bizantini. Il pensiero dell' artista doveva restringersi a questa forma, e la sua ispirazione non poteva liberamente esercitarsi che nel movimento più o meno sentito delle figure e nel sentimento proprio della grazia e del bello.

Tale simmetria variava a seconda de' diversi paesi e delle scuole diverse. In queste apparvero gli artisti riformatori che sebbene costretti a subire il freno delle regole, forse involontariamente, ma per effetto naturale del genio, introdussero, comechè a gradi a gradi, più libertà nelle arti. *Pietro Vannucci* e tutta la scuola dell' Umbria dettero esempi di tale progresso: la simmetria è la base delle opere loro; ma non vi si vede osservata con fedeltà scrupolosa, come nei predecessori, e già nel loro comporre s' incomincia a trovare l' ispirazione. Alcuni quadri di Raffaello, della sua maniera peruginesca, sono prova manifesta di quanto diciamo, nonostante che pur in essi si risenta il predominio del sistema tradizionale. Peraltro fin d' allora, sebbene timidamente, le opere di Raffaello vagheggiavano il pittoresco e lo studio della inesplorata natura.

Non si saprebbe dire se in Raffaello molto si sviluppasse a Firenze quella che noi chiameremo facoltà di concezione individuale. Per altro egli trovò sulle rive dell' Arno la maniera di poter operare sotto influenze, sotto guide molteplici, mentre a Perugia l' influenza era una. Così a Firenze, dopo

aver studiato lo stile magnifico del *Masaccio,* e visto qualche lavoro di *Michelangelo,* si dette a comporre sulla maniera del *Vinci,* del *Mantegna* e di Fra *Bartolomeo.*

Sia modestia, sia ammirazione pei maestri, sia che con diletto maggiore operasse nel loro stile, fatto è da non mettersi in dubbio che la sua concezione veramente originale ed inspirata non si mostra che a Roma. Ed è cosa meravigliosa il vedere come senza rinnegare i precedenti suoi studi, e col medesimo entusiasmo per i maestri che aveva seguito ed amato, si mostra così splendidamente originale, da distinguersi solo fra tutti, per modo che non potrebbe con lui essere confuso alcuno degli artisti contemporanei, nè alcuuo di quelli che lo hanno fino a' nostri giorni imitato. Prova manifesta, giova osservarlo, del come lo studio non faccia perdere menomamente l' originalità del genio.

Vediamo ora di comprendere seppure è possibile, la misteriosa ispirazione di Raffaello. Innanzi tutto essa è una splendida incarnazione del soggetto con l'armonia delle linee, un che di simile alla ispirazione musicale, cioè a dire alla melodia che spontaneamente viene creata col suo istrumentale corredo. Nello studiare gli schizzi di Raffaello, tutta cosa dell' ispirazione, si vede subito che siffatte condizioni, accompagnate dall' espressione escono dal suo genio come di slancio, ed escono perfette. Ma per quanto questo slancio faccia impressione, vieppiù ammirabile riescie la calma solenne che sempre si ritrova nelle opere dell' Urbinate. Mai una posa o un movimento esagerato; mai un'incoerenza di pensiero; mai un tratto che non convenga direttamente al soggetto.

Al contrario di quanto avviene nelle composizioni freddamente pensate, aventi per unica base la riflessione, e nelle quali ognuno che le guardi può aggiungere o togliere, secondo il proprio sentire; nelle opere di Raffaello, non solo la mente umana non potrebbe trovar che togliere o aggiungere, ma neanche immagina che il soggetto avrebbe potuto essere concepito diversamente; tanto le linee e le forme sono adatte all' idea ed unificate con quella.

Tuttavia bisogna riconoscere che il genio di concezione, per quanto straordinario esser possa, nulla di perfetto saprebbe produrre, ove fin da principio non avesse potuto attingere a pure sorgenti.

Tutte le cognizioni e tutte le idee umane hanno bisogno di una forma. La perfezione della forma nelle arti plastiche può ridursi a due qualità: grandezza e bellezza di linee. Quanti artisti d'ingegno nulla fecero di eccellente, solo per non avere avuto a scopo dei loro studi codesta indispensibile grandezza!

Al contrario Raffaello, iniziato fin dall'infanzia alla semplicità, al grande, al bello, più non poteva, giunto alla maturità degli anni e alla libertà dell'azione, che pensare, concepire, comprendere ed eseguire grandemente, semplicemente, col sentimento della bellezza suprema.

Questo primitivo indirizzo, e questi sani studi, spiegano eziandio perchè si trovi tale singolarità di gusto in quelle fra le sue composizioni dove l'ispirazione non è punto immediata; ed anche in quelle il cui soggetto sembrebbe gli fosse stato contrario.

Ora se noi cerchiamo gli elementi che formano il Genio di Raffaello per la composizione, non ne troviamo che uno: *la simmetria,* dalla quale emanano la chiarezza e l'unità.

Pienamente chiaro a principio, questo sistema simmetrico è assai inviluppato nella seconda maniera del Sanzio come può vedersi, ad esempio, nella *Disputa del Sacramento;* ma nella matura età del maestro, diviene libero e pittoresco; non è più, in certo modo, che un fluido spirituale che ne percorre le opere, e invisibile per maniera che fa d'uopo ricercarlo per iscoprirne le tracce.

Sciolto allora da ogni formola sistematica, il pensiero di Raffaello, sebbene lanciato verso la vita, il movimento e l'azione, fu nondimeno mai sempre misteriosamente guidato da questo spirito di simmetria; parola che può offendere, ma che forma la base delle arti plastiche; perchè la simmetria è per gli occhi la più placida e la più benefica forma. Freddamente trattata, potrebbe essere nociva alla pittura; ma

quando il genio, od anche l'ingegno, saprà velarla, i suoi risultati soddisfano sempre, perchè ella riesce alla grandezza ed alla semplicità.

D'altro lato la simmetria, siccome dicemmo, e come le opere di Raffaello addimostrano, non è che un punto di partenza verso l'*armonia*, e non può nuocere alla libertà del comporre, come nol può alla parte pittorica. Solamente dov'essa manchi, si trovano scogli e pericoli.

L'arte del disegno può, nella sua essenza, paragonarsi al linguaggio; perciocchè gli è per esso che l'artista può esprimere il suo pensiero. Ella possiede le stesse prerogative, i difetti medesimi del linguaggio: correzione, verità, chiarezza, stile, grandiosità, precisione, movimento, semplicità, grazia e poesia, come ha pure i vizi contrari.

La prima regola dell'arte del disegno e del linguaggio ad un tempo, è la correzione: essa tiene il primato, comprendendo in se la chiarezza, e per conseguente la precisione e la semplicità. Alla correzione si rannoda pure la scienza anatomica; e ad entrambe sussegue, sebbene con merito superiore, lo stile, che può definirsi: il dono di esplicare il pensiero con grandezza, e secondo il carattere di ciascun oggetto. Vengono in seguito la bellezza, la grazia, l'incanto.

Nel secolo decimoquinto lo studio del disegno consisteva più in una semplice imitazione della forma, tal quale ella esteriormente apparisce, che nella conoscenza del vero bello. Lo stesso dicasi della scienza anatomica, studiata, solamente più tardi, da qualche artista isolato. Non fu che all'avvicinarsi del secolo XVI che il disegno progredì nell'acquisto di tutte sue perfezioni.

Nella scuola del *Perugino*, il sentimento ed una certa singolar grazia dominavano il carattere del disegno. Trascurando la grandezza e la scienza cercava sempre la correzione e quella semplicità che procede dalla natura.

Questa scuola riescì sommamente preziosa per la giovinezza di Raffaello. Lo abituò per tempissimo a veder sempre le cose nel vero aspetto; qualità inestimabile, perciocchè la facilità che si ottiene da tale pratica ha per immutabile

principio la verità. È quindi importante cosa l'esaminare i disegni delle opere di Raffaello nei primi anni da esso passati presso del *Perugino*, perchè in essi si ha la traccia degli ammaestramenti che influirono non solamente sulla sua educazione, ma sibbene sull'avvenire di lui.

Ciò che sopra tutto ferma la mente si è l'amore sincero della natura e quella estrema rifinitezza anche nei più piccoli particolari; carattere proprio di quella scuola, che dà ragione dell'analogia che passa fra le opere del maestro e quelle dei suoi discepoli, singolarmente di Raffaello, giovane il cui ingegno era in grado di seguirlo e di raggiungerlo. — Questa rassomiglianza esiste in principal modo nell'aria delle teste, che sambrano ritratti; nella calma solenne delle figure; nelle forme delicatissime delle membra. Le teste rendono il tipo proprio degli Umbri; la mancanza di movimento procede da una naturale timidezza; l'esilità delle forme contraddistingue la maniera di sentire del medio evo.

La scuola del Perugino faceva allora grandi progressi per quella eleganza tutta sua propria; per la purezza dei contorni, e per uno studio particolare sull'espressione. Ma siffatto studio della realtà non si estendeva a panneggiamenti, ogniqualvolta i soggetti (quei religiosi in specie) non richiedevano l'imitazione dei costumi contemporanei. Nelle opere del Perugino, come in quelle dei primi tempi di Raffaello, il panneggiare manierato contrasta sempre con la naturalezza delle figure. È il falso vicino al vero.

Presto peraltro si avvide il Sanzio di un tale difetto, ed anche prima di recarsi a Firenze, prese, eziandio pei panneggiamenti, a guida la verità, come ne fanno prova i quadri dello *Sposalizio* e della *Incoronazione della Vergine.*

D'altra parte, sia ch'egli a quel tempo avesse veduto qualche opera antica; sia che fosse unicamente guidato dall'energica intuizione del bello, nel ritrarre la natura con scrupolosa esattezza, ingrandì la propria maniera di disegnare, correggendo ciò che il suo modello poteva aver di manchevole.

Diligentissimo doveva essere per gli ammaestramenti ricevuti da Pietro, e fu per questa diligenza nel disegnare che toccò sempre quel grado di purità nella correzione e nella finitezza deì cartoni, così nelle parti principali, come negli accessori. È cosa mirabile vedere nei disegni da lui schizzati in quel tempo, la sicurezza e la precisione delle linee diverse. Fin d'allora egli faceva obbedire la matita al pensiero, con una nettezza meravigliosa, ragione per cui gli si rendeva più facile e rapida l'esecuzione, la quale poteva in parte venire affidata ad altri pennelli. È questa una delle cause che fecero in seguito quasi inespicabilmente feconda la mano del Sanzio.

Tali precetti religiosamente adempiuti danno ragione eziandio di quella perfettibilità che si ammira in tutte le parti di un opera condotta da Raffaello. Egli non poteva veder cosa se non compiuta, tanto era in lui connaturato l'amore all'ordine, al decoro, alla precisione.

A queste preziose prerogative che riguardano il disegno, unì mentre viveva in Firenze, la grandezza, la forza e una scienza profonda. Fece proprie le rare qualità del *Masaccio*, del *Vinci*, di *Frate Bartolomeo*, le cui opere risvegliarono nella sua mente le idee più sublimi relative al disegno; d'onde quella facilità prodigiosa, della quale parla *Vasari*, di appropriarsi le diverse maniere di ciascuna scuola pittorica.

Una cosa da osservarsi è codesta, che mentre a Firenze nessuna impressione ricevettero la mente e la mano dell'Urbinate dal fare di *Michelangelo*, il cui cartone delle Bagnanti levava rumore; a Roma invece, cosa ben singolare, nella piena maturità del suo genio, si lasciò prendere più d'una volta dal desiderio d'imitare lo stile del suo rivale.

A Firenze come a Perugia, ciò che sempre più s'incarnava nel disegno di Raffaello era un intimo sentimento di particolare bellezza, trasfuso nelle teste e nell'insieme delle forme; una nobiltà ed una semplicità nelle pose; un incanto e una grazia fino a que' giorni non conosciuta.

Il gusto, con lui nato, del bello, lo rendeva inaccessibile a quello spirito d'esagerazione, al quale talvolta si lasciarono andare *Leonardo* e *Michelangelo.* Come nessuno ei possedette il dono di saper dare a ciascun carattere l'essere proprio: come nessuno rifuggì egli sempre da tutto ciò che sa di deforme, ammenochè il soggetto non vel costringa, siccome nell'Arazzo pel quale disegnò S. Pietro al peristilio del tempio. Pure la figura dello Storpio, che dovette introdurre nella composizione, nulla tiene di orrido, nulla di ripugnante, perchè in esso ciò che domina sopra tutto è l'espressione della fede sincera.

Era il genio che guidava Raffaello anche nella scelta dei drappi, ch'ei studiava non gittati sul manichino, sibbene sul vero; e certo nessuno meglio di lui seppe con più eleganza e con maggiore naturalezza acconciare le vesti alle forme diverse. Con molte avvertenze tecniche, rafforzate dall'intelletto che cerca ragionando le cause del verosimile, anche là dove il vero gli poteva essere di modello, riescì a foggiar sempre corretti, nobili, grandiosamente veri i panneggiamenti.

In quanto ai tipi delle teste e delle figure, considerate così in generale, mentre in quelle dipinte a Perugia c'è una ingenuità nelle espessioni e nei movimenti che si direbbe propria della gente Umbra, semplice, snella e robusta; nelle altre condotte a Firenze si trova, specialmente nelle figure degli uomini, un fare fermo, elegante, e più patrizio che popolare.

È però sotto l'aspetto scientifico che il disegno dell'Urdinate si perfezionava a Firenze. Ci si aggiunse il sapere anatomico, e si vide entrar la vita nei muscoli, nelle forme la perfezione, la parola nei volti. Il progresso fu così rapido, fu così grande, che il pittore non solo fece dimenticare la sua prima maniera *Peruginesca,* ma superò tutti coloro, nelle cui opere era andato studiando il carattere, la scienza e la purità del disegno.

A Roma doveva toccar l'apice della grandezza, in mezzo a una vita nuova; fra le meraviglie dell'antica statuaria

i maschi e caratteristici tipi romani, e le gigantesche opere di *Michelangelo.*

Dai marmi greci attinse la perfettibilità delle forme; dal tipo romano la vita e le pittoriche movenze; dai lavori del *Buonarroti* una emulazione che se per lui fu pericolosa, per gli altri tutti fu grandemente funesta. Certo che nel periodo della vita romana toccò il sommo della perfezione nel comporre. Chi poi meglio di lui seppe unire insieme le linee, producendo con esse l'armonia e l'unità delle masse? Chi lo superò nel disporre con felice annodamento le figure in modo che pure formando gruppi, sembrino unite dal caso? chi potè mai emularlo nel bilanciare i gruppi stessi fra loro, serbando sempre una magnifica varietà nelle linee e nel far campeggiar una figura sull'altra, evitando sgradevoli parallelismi, o confusione di gambe e di braccia? Così pure fu a Roma che mirabilmente dipinse i piedi e le mani con espressione non superabile, giacchè trovò sempre la movenza più adatta al sentimento e all'azione che voleva rappresentare.

La posa delle figure *Raffaellesche* è parte sopra ogni altra notevole ed istruttiva. Volle sempre il pittore che in quelle, comunque poste, prodominassero una spalla ed un'anca. Tale disposizione produce un rilievo magnifico e una tal quale ondulazione di linee, che mentre toglie la monotonia delle parti piane, imprime alla figura una impronta del tutto plastica da poter servire di perfetto modello. Questa particolarità o procedesse da uno speciale sistema seguito da Raffaello, o fosse tutta cosa creata dal sentimento, è un fatto che forma parte caratteristica di ciascuna figura. Noi l'accenniamo, gli artisti la studino.

Le teste poi dipinte dal Sanzio toccarono a Roma una originalità e una bellezza inimitabili. Sono quasi tutte perfettissime di forma, insigni pel tipo bene addatto ai caratteri differenti, egregie per varietà, ricche di vita, e, se così possiamo dire, di parola. In esse è un delizioso insieme de' tipi umbri, toscani e romani. Sembra poi che la natura a lui desse una delicata bellezza di corpo; quasi a modello da seguitarsi, e a talismano contro i tipi volgari e deformi.

Le teste di donna sono inimitabilmente graziose, avvenenti, simpatiche. Come migliori desiderarne le acconciature e con maggior eleganza assestate; come meglio indovinare la femminil gentilezza vestendola di quel non so che di affabile così atto ad infondere gioia negli animi? E quei tipi celesti, specialmente creati sul finire della sua carriera artistica, Raffaello traeva dalla sua potente immaginazione, la quale era una cosa stessa col bello. Difatti scriveva al conte *Baldassarre Castiglione*: » Ma essendo carestia di buoni giudici e » di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene » nella mente. »

Non so poi chi al pari di Raffaello abbia raggiunto tanta sovrumana modestia di lineamenti e di affetti nelle teste delle Madonne, quasi tutte spiranti un candore e una grazia così pudibonda da trasfondere nei cuori venerazione amorosa, spogliata da ogni sensualismo carnale. Quella bellezza, quella grazia, quell'incanto, più che conseguenza della nazionalità, dello studio, dell'educazione, era frutto del genio. Per grandi che fossero le teorie non potrebbero mai raggiungere quel punto supremo di perfezione.

Possiamo le discorse cose riassumere dicendo, che la natura aveva dato al Sanzio una singolare attitudine per il disegno. Le occasioni felici sviluppando l'invidiabile dono, fecero in lui risplendere quel sommo ideale che i cieli gli avevano concesso. Apprese difatti a Perugia: la correzione, l'amore alla verità all'esattezza; a Firenze :la forza, l'elevazione, la grandiosità dello stile; a Roma: il bello perfetto.

Or ci rimane a considerare Raffaello sotto il doppio punto di vista del colore cioè e della esecuzione. Per queste parti dell'arte ci gioverà eziandio esaminare i precetti che egli ricevette a Perugia, siccome quelli che esercitarono grande influenza sulle due prime maniere.

Il colorito, nelle scuole del secolo XV, tutto si riduceva alla tinta locale e monotona di ciascun oggetto. Mancanza quasi completa di quella che noi diciamo prospettiva aerea, la quale non è che la variazione di ciascun colore ne' toni diversi, secondo l'azione esercitata dalla luce, e la

maggiore o minore lontananza degli oggetti. Queste cose studiate in seguito seriamente, importarono nella pittura i magici effetti dei riflessi e del chiaroscuro.

Peraltro se l'idea e l'importanza che noi annettiamo oggi all'arte del colorire, si restringevano allora a tale estrema semplicità; non mancava quel vivo sentimento prodotto dalle regole dei contrasti; sentimento che forma la base reale del colorito.

Ciò si vede chiaramente nelle opere del Perugino. Il modo di colorire, specialmeate nei piccoli quadri, ha qualche analogia col tocco finito del miniatore. La bellezza consiste più nella parte viva e brillante del tono, che nell'abilità di degradare e variare le tinte. Le carni delle donne hanno la freschezza per base; quella degli uomini un colore vivo e biancastro. La qualità dominante doveva essere quel vago splendore che ferma ed abbaglia. Questa la regola fondamentale che ciascuno poi a piacimento variava e perfezionava, seguendo gl'impulsi del proprio ingegno.

Tale subordinazione del colore al concetto recava all'arte grandissimo vantaggio dal lato del far nobile e vero. Il colorito era solo d'aiuto all'idea e al sentimento che mai veniva dall'artefice sacrificato. Tale prima maniera di colorire era proprio fatta per vestire le convenzioni di quell'epoca che in luogo del sapere scientifico presentava la precisione, il sentimento, la grazia; e che più che alla forma grecamente condotta, badava alle gravi ispirazioni dell'anima e all'esternazione del pensiero cristiano.

Raffaello seguì quei principî per tutto il tempo che visse a Perugia; nè li dimenticò a Firenze entrando nella seconda maniera del suo dipingere; nè a Roma mentre accumulava meraviglie sulle pareti del Vaticano, ove pur si rivela il genio del colorista, pel quale dobbiamo dire che cosa s'intende.

In pittura la bilancia sarebbe inesatta se da un lato si mettessero il sublime concetto, lo stile grandioso, la purità e la severità del disegno; senza porre dall'altro il brio e la ricchezza dei toni, il prestigio e la facilità del pennello. —

Può dirsi che queste due qualità fra loro contrarie siano l'una all'altra d'ostacolo, e che l'unirle si renda quasi impossibile. È perciò che la scuola, per questi diversi caratteri, si distingue in quella chiamata de' coloristi e nell'altra che si volge al disegno e allo stile grandioso.

I coloristi possono sì avere il moto, l'espressione, la vita e la più parte delle qualità inerenti al disegno; ma sempre con qualche esagerazione; sempre un po' fuori dei limiti rigorosamente tracciati dalla vera bellezza e dalla severità dello stile.

Al contrario l'altra scuola può ben possedere le qualità proprie de' coloristi, ma non però quella che incanta l'occhio ed accarezza i sensi; quella che ora sobria, ora splendida, ora lussureggiante risponde sempre allo spirito delle cose create.

Per questa ultima scuola la parte del colore è quella di abbellire l'opera già preparata sopra i costumi; per l'altra, la composizione, i movimenti, il disegno, hanno quel pregio che ponno ricevere dalla maniera propria di colorire.

Raffaello col suo genio, abbracciò, unico esempio, il sublime dell'una e la grazia dell'altra scuola. Il suo studio fu sempre quello di armonizzare il colore col soggetto trattato; di dar veste conveniente all'idea. Egli conservò sempre infatti nelle numerose sue opere i grandi principî che sono regola al colorire; l'armonia, la chiarezza, la temperanza dei toni, la trasparenza, la forza loro, e fece che l'esecuzione rispondesse sempre degnamente ai pregi del colorito. Le forme venivano dal pennello trattate con un'estrema delicatezza; il modello condotto con l'abilità più perfetta; il rilievo usato senza esagerazione, per modo che non ingannasse, ma colpisse l'occhio col suo vero e quieto e solido aspetto.

E dal punto di vista del colorito sono i ritratti di Raffaello che richiamano la nostra attenzione.

Il ritratto deve esattamente ridare il colore caratteristico dell'originale che si copia; e l'Urbinate anche in questo era sommo. Di fronte alla natura la sua mano non dubitava

Ritraeva le tinte diverse nella loro pura realtà, gli stessi magici effetti della luce e dell'ombra, il moto medesimo del sangue sotto la pelle.

Qual forza e vivezza di colorito non è sopratutto nel quadro di papa Leone *X* che par vivo, ove ogni più minuto effetto del vero è reso con sapientissimo pennello, che a ciascun dettaglio ponendo ferma attenzione, bada a non sacrificare l'insieme? Quelle tre teste sono parlanti; quei drappi son veri; tutti quegli accessorï sono trattati con diligenza meravigliosa senza che siavi ombra di stento, e con una così profonda osservazione della natura, che mette stupore.

In fine l'ultimo quadro del Sanzio, *La Trasfigurazione*, porge chiara testimonianza della scienza straordinaria posseduta da Raffaello in tutte le parti tecniche della pittura. Potranno i critici trovare in esso qualche menda sulle movenze un po'esagerate di parecchie figure, e all'effetto pittorico qua e là sottoposte le delicate transizioni del suo fine pennello; ma per questo non cessa l'ammirazione comune dinanzi ad un opera di tanto merito, di tanta fama.

Bisogna convenirne: Raffaello nella storia dell'arte tiene il primissimo seggio, siccome colui che in tutte le parti perfetto, fece brillare il suo genio di una luce prodigiosamente universale.

Tre secoli e mezzo trascorsero dall'anno della sua morte, e l'entusiasmo del mondo civile per questa meteora fuggevolmente passata nel cielo dell'arte, si mantiene sempre l'eguale; tanto è il prestigio e la potenza del *Genio*.

XXX.

L' Accademia Raffaello.

In Urbino, la patria fortunatissima di questo principe dei Pittori, deve ancora sorgere un monumento, che attesti la venerazione e la riconoscenza dei posteri pel loro Grande, e quando vediamo in ogni parte d' Italia perpetuarsi con bron-

zi e con marmi la memoria anche dei mediocrissimi; c'è proprio da meravigliarsi che **Raffaello** nè a Perugia, nè a Firenze, nè a Roma, e neppure in Urbino abbia un degno ricordo. — Anni sono il Municipio e l'Istituto di Belle Arti delle Marche, unendosi in un generoso pensiero aprirono pel nobile scopo una sottoscrizione confidando nell'appoggio di quanti, in Italia e fuori, onorano il buono ed il bello. Ci duole il dirlo, ma pochissimi corrisposero, e chi avrebbe dovuto nella Nazione porgere il buon esempio ed incoraggiare l'opera nostra, rimase indifferente ed inerte, per modo che con le offerte all'uopo scarsissime non potremo che far cosa molto modesta; mentre ci arrideva la speranza di celebrare con pompa solenne, e d'inaugurare un sontuosissimo monumento il giorno 6 Aprile del 1883 quarto centenario dalla nascita dell'uomo meraviglioso. —

Quanto peraltro era nei limiti delle nostre forze e del nostro potere non fu trascurato. Nel 1847 un cittadino benemerito il Sig. *Curzio Corboli Bussi* donava alla patria una statua del Sanzio scolpita dal *Finelli* romano e che ora si ammira nella Chiesa Metropolitana, dove sta, diciamolo francamente, fuori di luogo. Nel 1853. fu imposto il nome del Sanzio al civico Teatro, nel cui atrio è collocato il di lui busto in marmo eseguito dallo stesso Finelli, vicino all'altro del Bramante scolpito dal Cav. Pericoli; e dal Sanzio nel 1871 venne intitolato il patrio Liceo.

Fu nel 1869 che lo Scrittore di questo libro fondava in Urbino *l'Accademia Raffaello*, e la fondava col consenso di molti dotti, con l'aiuto di molti buoni e con la coscienza di compiere un dovere e di onorare le Arti onorandone il Genio. Nel 1870, tre secoli e mezzo dopo la sua morte, fu per la prima volta ricordato in Urbino il giorno natalizio di Raffaello. La festa riesciva splendida e commovente per l'intervento d'illustri personaggi e di onorevoli rappresentanze; per l'arrivo del calco del cranio di Raffaello mandato in dono all'Accademia stessa dall'insigne Congregazione romana dei Virtuosi al Pantheon; per le orazioni del Tommaseo, del Selvatico e del Serpieri che furon lette al pubbli-

co numerosissimo; per le stupende musiche eseguite e per l'affollarsi del popolo affratellato in un solo pensiero, nella Casa nativa del Sanzio. — Nè si fermò l'opera dell'Accademia a questa dimostrazione dettata dal dovere, dalla riconoscenza e dall'amore; ma in ogni anno ricorda il sei di aprile; e dal momento della sua fondazione andò sempre lavorando per Raffaello e per l'Arte. Difatti col mezzo di pubbliche offerte, fra le quali quella splendida di L. 5000, data dal Socio Sig. Morris Moore, potè acquistare la Casa del suo gran Titolare; potè ogni anno aprire un concorso agli Artisti; conferire premi d'incoraggiamento a giovani poveri studiosi e buoni che coltivano le belle Arti; iniziare una Biblioteca; dar vita a un Giornale; raccogliere sotto la sua bandiera una schiera di dotti e di mecenati, e fare infine per l'Arte ciò che tante Società Accademiche fanno per le lettere e per le scienze. — E tutto quanto si fece, e potrà nell'avvenire esser fatto, tutto dobbiamo e dovremo al Genio immortale dell'Arte; al grande, al sommo, all'unico **Raffaello.**

INDICE

POMPEO GHERARDI

DELLA VITA E DELLE OPERE

DI

RAFFAELLO SANZIO

DA URBINO

PREZZO

Per l'Italia . . . . . £ 3. 50

Per l' Estero . . . . » 5. —